Emma Smith

MAGIA PORTÁTIL

Una historia alternativa de los libros y sus lectores

Ariel

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Introducción
Libros mágicos
1. Los inicios: Oriente, Occidente y Gutenberg
2. La reina Victoria en las trincheras
3. Navidades, libros obsequio y abolición
4. Shelfies: Anne, Marilyn y Madame de Pompadour
5. «Primavera silenciosa» y la consagración de un clásico
6. El Titanic y el tráfico de libros
7. Las religiones del libro
8. 10 de mayo de 1933: libros en llamas
9. Libros de biblioteca, «camp» y daños maliciosos
10. Libros censurados: «237 malditaseas, 58 cabrones, 31 pordioses y 1 pedo»
11. «Mi lucha:» ¿libertad para publicar?
12. Los libros talismán
13. Jugarse la piel: encuadernación de libros y poesía afroamericana
14. Elige tu propia aventura: la tarea del lector
15. El imperio contraescribe
16. ¿Qué es un libro?

Epílogo. Libros y transformación
Agradecimientos
Notas bibliográficas
Notas
Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Explora **Descubre** **Comparte**

Sinopsis

Los libros son importantes por las palabras que contienen, pero, además de mundos que residen en nuestra mente, las obras literarias son también objetos que habitan nuestra vida.

A partir de los múltiples aspectos que inciden en nuestra relación con los libros y reinterpretando hitos cruciales en la historia de la lectura, Emma Smith crea una historia alternativa del libro como objeto físico y de las sensaciones y los hábitos que suscita en contacto con los lectores. No se trata de lo que hay en los libros, sino de cómo se «leen» sin siquiera abrirlos.

MAGIA PORTÁTIL

Una historia alternativa de los libros y sus lectores

Emma Smith

Traducción de Beatriz Ruiz Jara

Ariel

Para Elizabeth Macfarlane

Introducción

Libros mágicos

> Había una vez al norte del país un hombre muy sabio que conocía todas las lenguas que existían y era sabedor de todos los misterios de la creación. Tenía un gran libro encuadernado en piel negra y con un broche de hierro y cantoneras de hierro, encadenado a la mesa, que estaba fijada al suelo; y cuando leía de aquel libro, lo abría con una llave de hierro, y nadie sino él leía del libro, ya que contenía todos los secretos del mundo espiritual. [1]

Este es el inicio del cuento popular «El maestro y su alumno», que se imprimió por primera vez en inglés a finales del siglo XIX, aunque llevaba en circulación desde mucho antes. Si bien es probable que no lo hayas leído, tal vez te suene de algo (esa es la definición que más se ajusta al cuento popular). Y cuando se lee el principio del siguiente párrafo —«Resulta que el maestro tenía un alumno que no era más que un necio»—, seguramente ya queda bien claro qué es lo que va a suceder. Se trata de una versión del relato del aprendiz de brujo, y el alumno ocupará su lugar en un linaje de desventurados manipuladores de libros que abarca desde Victor Frankenstein a Harry Potter. Como ellos, se tropezará con el libro mágico, lo leerá en alto sin querer o lo maltratará de alguna otra forma, dando lugar a terribles consecuencias.

Naturalmente, el muchacho abre el libro, que el maestro ha dejado con la llave sin echar. Mientras lee de sus páginas impresas en rojo y negro, estalla un trueno. La sala se oscurece. Ante él aparece «una forma horrible

horrible, con el aliento de fuego y unos ojos ardientes como fanales. Era el demonio Belcebú, al que había invocado para que le sirviera». Cuando esta aterradora aparición le pide que le encargue alguna tarea que hacer, el alumno queda presa del pánico. En un instante de extraña domesticidad, le pide al demonio que riegue un geranio que tiene en una maceta. El demonio obedece, pero repite la acción una y otra vez, hasta que la casa se llena de agua «y habría inundado todo Yorkshire». El maestro regresa justo a tiempo para deshacer el encantamiento que envía al demonio de vuelta a las páginas del libro.

En el gigantesco compendio de motivos de la tradición popular que recopiló el folclorista estadounidense Stith Thompson a comienzos del siglo XX, se sigue la huella que ha dejado este tema por varias lenguas europeas. Los ejemplos de esta clase de historia (catalogada como D, «Magia»: subsección 1421.1.3: «libro mágico invoca genio»), que encontramos a lo largo de muchos siglos, recorren desde la tradición islandesa a la lituana. Todas esas interpretaciones comparten un mismo perfil. Un libro mágico o poderoso permanece bajo el control de un hombre sabio (un sacerdote, un mago o un erudito). Durante una ausencia momentánea de este, alguna persona no cualificada (un niño, un criado o un amigo) encuentra el libro e invoca al demonio de forma accidental.

El cuento refleja un temor generalizado según el cual los libros, en malas manos, son poderosos y peligrosos. Lo que hace maestro al maestro y alumno al alumno es su uso apto o torpe del libro: es el libro el que afianza sus posiciones relativas. Es un agente activo de la diferenciación social, el que confiere el estatus de quien lo maneja. No es, en modo alguno, una parábola sobre los libros en cuanto que objetos democráticos, al alcance de todos. Tan pronto como el alumno esté en condiciones de manejar el libro del conocimiento de manera efectiva, será él quien se convertirá en maestro. Pero eso es precisamente lo que hace del libro un potencial agente disruptivo de las jerarquías sociales.

La procupación por el poder disruptivo de los libros empezó a intensificarse en el siglo XVI: en una versión primitiva del relato, destinada a una cultura recién seducida por los productos de la imprenta mecánica, un erudito de incansable intelecto los utiliza como intermediarios en su diálogo con los demonios con el fin de intercambiar un saber infernal por un alma inmortal. En este aspecto, el *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe se alejaba de sus predecesores en la tradición popular germánica: en el pacto fáustico original, pactaba directamente con el diablo. Pero Marlowe le estaba hablando al mundo renacentista acerca de un saber creado por la imprenta, que había incrementado la presencia de los libros, los había hecho más preponderantes y más propensos a caer en malas manos (tal vez fuese una coincidencia que Fausto, o Fust, fuese también el nombre del socio empresarial de Johannes Gutenberg en su taller de impresión, pero es una coincidencia deliciosa).

La percepción de la magia tenebrosa de los libros siguió ganando fuerza a medida que la imprenta fue construyendo su dominio cultural. El folclorista Joseph Jacobs, al glosar «El maestro y su alumno» en su compilación de 1890 *English Fairy Tales,* insinúa que el hechizo del mago lleva «mucho tiempo siendo utilizado para alzar al _____»: esta omisión de la palabra *diablo* revela que él, al igual que el sabio del norte del país, está comprometido con el poder de la palabra impresa. Se da por entendido que el libro de Jacobs (al que también se atribuye la popularización en el entorno anglófono de cuentos tan célebres como «Pulgarcito», «Dick Whittington», «Los tres cerditos» y «Juan y las habichuelas mágicas») está en posesión del poder del libro mágico del hechicero: advierte al lector de que «no lea sus reglones en alto estando a solas», pues «uno nunca sabe lo que puede pasar».

En un relato contado con una desnuda simplicidad, resulta chocante el detalle con que se describe el libro que aparece en «El maestro y su alumno»: sabemos más de su apariencia física que de la de cualesquiera de

sus dos protagonistas humanos, cuya caracterización es apenas un esbozo. Esto se debe a que el libro ocupa el lugar central de la historia. Aunque su contenido se da por supuesto, su aspecto exterior refleja la imagen de sus poderes mágicos. En un principio, las particularidades del libro que se describen tenían un objetivo práctico, pero en el momento de la narración habían pasado a denotar un aprendizaje antiguo y poderoso. Por ejemplo, cuando los libros se almacenaban en plano, y no de pie, como se solía hacer hasta finales del siglo XVII, era necesario proteger sus esquinas. Las cantoneras metálicas, por lo tanto, fueron inicialmente un aspecto más práctico que decorativo de la encuadernación de los libros. Los broches metálicos también tenían, en origen, una finalidad práctica, la de evitar que las páginas confeccionadas con vitela —piel de becerro— se enrollaran o se combaran en condiciones de humedad. Más tarde, cuando estos dejaron de ser necesarios porque las hojas de papel eran menos susceptibles a su entorno, los cierres, no obstante, se mantuvieron en algunos volúmenes como símbolo del contenido importante, preciado o secreto que había entre las cubiertas del libro. Si le compras a un adolescente de hoy en día un diario físico, por ejemplo, es muy posible que incluya un candado de plástico con llave a modo de imitación retro, lo que le confiere una mayor sensación de privacidad a sus confesiones pubescentes.

Un libro con broche también exigía una cierta ceremonia física. Richard de Bury, a principios del siglo XIV, al explicar y defender en sus escritos sus propios y ruinosos hábitos librescos, hacía una advertencia en contra del manejo descuidado de los libros: «En primer lugar, ciertamente, debe haber un cuidado adecuado para abrir y cerrar los libros, de forma que no se deben desabrochar con una prisa vertiginosa, ni, terminada la consulta, se deben dejar sin cerrar debidamente». La apertura y cierre del candado era parte de un ritual de respeto hacia el libro y su contenido, al que había que dedicar la debida atención y el debido tiempo. El volumen medieval encuadernado en piel con broches metálicos que se describe en el cuento

tiene, por tanto, toda una serie de connotaciones visuales que remiten a la magia, la ley y el ritual, así como a la propia narración.

En el relato, el maestro es culpable de haber olvidado cerrar el libro con llave dejando los secretos esotéricos abiertos para quienes no son dignos de ellos. Y, sujeto a la mesa, su libro evoca la historia de la costumbre de encadenar los volúmenes valiosos en las universidades y las bibliotecas catedralicias en la Edad Media y mucho después (la Biblioteca Bodleiana de Oxford dejó de encadenar los libros en 1769; la última facultad de Oxford que desencadenó los suyos lo hizo en 1799). Todas estas características se combinan para crear un libro venerable, oculto y valioso: en parte Biblia, en parte grimorio o libro de hechizos. Arquetípicos y poderosos, estos libros tienen un aspecto y un comportamiento peculiares. Son grandes y se encuadernan en piel. Están escritos en latín o en alguna otra lengua o escritura desconocida. Son antiguos. Y tienen una fuerza activa, sobre todo cuando caen en malas manos.

Este lado más oscuro de la eficacia de los libros ha persistido en las numerosas reiteraciones que se han hecho de este cuento a medida que se entraba en la era moderna. En la versión de la historia que hizo Disney en 1940, reescrita en el episodio animado más famoso de *Fantasía*, el hechicero, con sus correspondientes larga barba blanca y cejas terroríficas, está supuestamente inspirado en el propio Walt. Ataviado con una larga túnica y un gorro apuntado decorado con símbolos astrológicos, conjura a los espíritus de un volumen abierto en su escritorio-altar mágico. En medio de la inundación causada por su usurpación de estos poderes mágicos, Mickey Mouse rebusca en este libro flotante. Navegando sobre las olas a bordo del libro, va pasando las páginas desesperado en busca del antídoto mágico. Aquí «El aprendiz de brujo» se hace eco de su propio momento histórico y de un Hollywood contemporáneo transformado estética y culturalmente por obra de judíos emigrados de Europa, entre ellos el dotado animador abstracto de *Fantasía*, Oskar Fischinger. La imagen horripilante

de las escobas que se multiplican y marchan a paso fascista, con sus sombras espeluznantes cerniéndose amenazadoras sobre el muro, recuerda a la iconografía típica del poder militar nazi. El aprendiz ha invocado una secuencia cinematográfica de Leni Riefenstahl. El libro poderoso y peligroso del brujo evoca, pues, otro volumen nigromántico, *Mi lucha* (*Mein Kampf*) y sus oscuras artes de resurgimiento nacional y pureza racial.

He empezado con el cuento «El maestro y su alumno» por dos motivos. El primero es el vínculo sentimental que me une a esta parábola sobre los peligros y la capacidad transformadora de lo libresco, que está firme aunque sorpresivamente ambientada en Yorkshire, el «norte del país». Yo nací y me crie en Leeds, al oeste de Yorkshire, e hice mis primeras e inexpertas incursiones en el mundo de los libros en la biblioteca de Bramley, un espacio recreativo poco prometedor ubicado en un edificio de los años veinte, de ladrillo y una sola planta, que se encuentra en un mugriento suburbio posindustrial. Recuerdo el desastrado suelo de parqué, los expositores bajos de los álbumes ilustrados y las sillas de tamaño infantil. Mi táctica bibliotecaria era una especie de triaje lector, una evaluación rápida de los libros que se podían consumir allí, reservando luego los valiosos huecos de mi carné de biblioteca para los relatos que podría degustar durante semanas. Para mí, igual que para mucha gente, fue la biblioteca pública de préstamo la que me enseñó el valor de los libros como objetos, así como los mundos de fantasía.

Pero el segundo motivo es más importante. El cuento «El maestro y su alumno» establece la premisa central de mi presente argumentación, porque deja claro que es el propio libro, además de su contenido, el que tiene capacidad de acción. Es el libro el que invoca al demonio, no su torpe lector. Funciona como un talismán material más que como un simple repositorio de información mágica. Lo que quiero demostrar a lo largo de este libro es que lo que se manifiesta de forma superficial en la descripción

y la comprensión de los libros de hechizos en realidad se cumple en el caso de todos los libros. Todos los libros son mágicos, pues tienen una capacidad de acción y poder en el mundo real, de invocar demonios y despacharlos. Como dice Stephen King en su magnífico libro de memorias *Mientras escribo*, son «la magia más portátil que existe».[2] Y esta siempre es inherente a su forma, incluyendo esa portabilidad, así como a su contenido.

Ni un grueso libro de bolsillo con letra de imprenta, ni unos cuantos volúmenes pequeños y ordenados, ni un libro de formato apaisado...; nada de eso encajaría en el relato de Joseph Jacobs, porque esas formas evocan unos contenidos distintos a los hechizos. Del mismo modo que es fundamental que el libro mágico del cuento esté encuadernado en piel negra y tenga accesorios de hierro, también las formas aparentemente casuales que adoptan nuestros libros son inextricables de su significado. Y también ellos son talismanes, pese a no tener un fin específico evidente. Tendemos a interpretar nuestra implicación con los libros en términos emocionales o cognitivos, y no tanto en el plano táctil o sensorial. Ponemos el acento en el encuentro con los contenidos más que en la sensación que percibimos al tenerlos en las manos, el crujido de sus páginas, el olor de la encuadernación. Pero, al pensar en los libros que han sido importantes para ti, es muy probable que no puedas disociar su contenido de la forma que tenían la primera vez que entraste en contacto con ellos.

Mi muy querido Gerald Durrell de mi infancia, en especial su coleccionismo animal, documentado, por ejemplo, en los fascinantes *Los sabuesos de Bafut* y *Un zoo en mi equipaje*, siempre llevarán el envoltorio amarillento de World Books, un club de compra por correo de libros del que se valieron mis tan poco librescos padres para adquirir la mayor parte de su pequeña biblioteca en los años cincuenta. Estos volúmenes en tapa dura, con sus descoloridas sobrecubiertas, parecen estar conectados de algún modo con las áridas sabanas y el mundo con salacot propios de las expediciones coloniales de Durrell que han quedado aprisionadas en ellos.

Quedé impresionada por la maravillosa estructura de libro desplegable de mi ejemplar de *La casa encantada*, de Jan Pieńkowski, que me recordaba en todo momento la fragilidad de sus fantasmagóricas transiciones deslizantes, sus lengüetas y solapas, de ahí que siempre me sintiera demasiado torpe para disfrutar de su estética alegremente macabra de parque de atracciones. La edición de *Tess, la de los D'Urberville*, de Thomas Hardy, que teníamos en la escuela llamaba la atención por estar forrada con un plástico transparente que pedía a gritos que alguien lo rasgara y dejara atrás una desgastada instantánea de Nastassja Kinski con un sombrero de paja, por la película de Roman Polanski de 1979; más tarde, debilitado por estos estragos, creo que hubo que reforzar la contracubierta de mi ejemplar con los restos del papel de pared de nuestro dormitorio para invitados. Mi *Tess* es en parte una reproducción fantasmagórica y en parte espiguilla azul sobre fondo crema. Es una edición física concreta que, por consiguiente, suscita una experiencia lectora bastante distinta a la de otras versiones, como la novela por entregas semanales de Hardy que se publicó originalmente en el periódico ilustrado *The Graphic* en 1891, o la que salió en tres volúmenes aquel mismo año, o el volumen único que le siguió un año más tarde, o el precioso ejemplar de coleccionista encuadernado en tela púrpura e ilustrado con xilografías contemporáneas que actualmente está disponible a cargo de una lujosa editorial, o la edición de gran formato para estudiantes con espacios interlineales y márgenes más amplios para las anotaciones y los comentarios explicativos con miras a la preparación de exámenes.

Es posible que todas estas ediciones y ejemplares reproduzcan la misma historia (y eso que, para la novela, Hardy modificó de forma sustancial la versión seriada), pero no son el mismo libro y, por tanto, el encuentro tampoco es el mismo: los leemos de otro modo. La forma importa. La forma plasma el momento histórico y cultural de un libro; la forma tiene su propia política e ideología; leemos la forma, casi inconscientemente, como

un añadido de los sentidos antes y al mismo tiempo que leemos las palabras que contiene la página.

Magia portátil es, pues, un libro sobre los libros, más que sobre las palabras. Las palabras se pueden reeditar en numerosos formatos y están sujetas a redefinición en función de tales formatos; los libros están tozuda e irreductiblemente presentes. David Scott Kastan denomina esta distinción la diferencia entre la escritura en cuanto que «platónica» o esencial y los libros en cuanto que «pragmáticos» o contingentes. Es esta materialidad la que constituye nuestro foco de interés. *Magia portátil* no es un estudio sobre la escritura platónica, sino un libro acerca de los libros pragmáticos. Las obras literarias no existen en una especie de estado ideal e inmaterial: están hechas de papel y cuero y esfuerzo y manipulación. Quiero que exploremos y que celebremos este peso material y la maravillosa e infrarreivindicada inseparabilidad entre la forma del libro y su contenido. Y no únicamente en los pasillos sagrados de las bibliotecas y las colecciones, donde han tendido a pasar el rato las historias del libro (aunque allí también): los libros que hay aquí son cotidianos, más que aristocráticos, tienen abultadas ventas y vienen marcados con un cerco de café, y no son tan únicos ni se conservan en el interior de una vitrina. Con todo, la forma obra su magia en todos ellos. La jugosa cubierta del superventas de Jilly Cooper *Jinetes*, por ejemplo, con sus letras doradas, su curvilíneo trasero enfundado en pantalones de montar y su opulenta página para fans, fija a la perfección el tono y presenta su masa como un placentero pedazo de ocio. En el siglo VIII, el antiguo misionero cristiano san Bonifacio solicitó de un monasterio una copia de las *Epístolas* de san Pedro escritas en letras de oro para poder presentar ante los acaudalados hombres «carnales» del Imperio franco una nueva religión en unos términos de valor temporal que les resultaran comprensibles. Las primeras entregas de la novela de Dickens *La casa lúgubre*, serializada entre 1852 y 1853 en diecinueve fascículos con cubierta de papel verdeazulado, venían enmarcadas con secciones de

anuncios: quizá el chubasquero de bolsillo Siphonia, disponible gracias a los fabricantes Edmiston's, en los aledaños del teatro Adelphi, pretendía ser un antídoto contra la «llovizna blanda y negra» y la niebla que envuelve Londres de forma memorable al inicio de *La casa lúgubre*.[3] Uno de los efectos que causa esta publicidad es el de situar el atractivo de la novela al mismo nivel del consumidor, y no tanto de la cultura literaria. Lo que tienen en común las gruesas novelas subidas de tono, las letras lujosas y los seriales de consumo masivo es la combinación material de forma y contenido, que es mi deseo llamar «libricidad».

En inglés, *bookhood* ('libricidad') es una acuñación del siglo XIX sobre el modelo de formas más reconocibles, como *childhood* o *brotherhood*, y cuyo renacer está por venir. Remite a la autonomía y a la vitalidad físicas del libro: «El estado o condición de ser un libro», tal y como lo expresa el *Oxford English Dictionary* en su definición. Me gusta, porque nos invita a pensar en los libros desde el punto de vista del propio libro y porque contribuye a centrar la atención en su implicación física con los sentidos, además de la vista, y con otras actividades, además de la lectura. La libricidad incluye el impacto del tacto, el olfato y el oído en la experiencia libresca. Se concentra en el papel, la encuadernación, las ilustraciones de la cubierta, la venta de libros, las bibliotecas y las colecciones. Explora el modo en que el tamaño genera significado y da forma a las expectativas. Registra los gestos corporales concretos y el vocabulario que todos empleamos con los libros: mucho antes de que aprendiéramos a deslizar o pinchar con el dedo sobre una pantalla, tuvimos que aprender a pasar páginas. La libricidad es la esquina doblada de una página o la disposición de los lomos en una estantería. La reconocemos cuando preferimos una encuadernación cosida a una de esas encoladas de las que se desprenden las hojas sin poder evitarlo, cuando compramos una edición de coleccionista o localizamos una cubierta en particular de uno de nuestros libros favoritos de la infancia en una librería de segunda mano, o cuando evocamos, impresa

como una fotografía en nuestra memoria, una ilustración o que esa frase o referencia especialmente relevante estaba en la página izquierda, a dos tercios contando desde arriba. La libricidad es recordar el olor y el tacto de un relato querido, no solo el argumento o los personajes. En lugar de hacer que el libro sea, en cierta manera, transparente, un simple medio con el que repartir sus palabras, la libricidad convierte al libro objeto en algo más opaco, más presente, más material. «En la lectura normal —escribe Garrett Stewart en un libro que habla sobre los libros que se convierten en obras de arte—, los libros, en cierta medida, quedan evaporados por la atención.» ¡Acabemos con esa lectura normal! *Magia portátil* desafía esta inmaterialidad recordándonos, en cambio, que nuestra lectura siempre se ve condicionada por nuestra conciencia del propio libro y por su inalienable libricidad.

Y es que la libricidad es una parte intrínseca de la lectura, aunque a menudo lo sea de una forma subconsciente. Todos advertimos el tamaño y el peso de un libro, la textura del papel y el diseño de los tipos. Sabemos cómo hay que manejarlo: la tensión de la encuadernación y si hacen falta las dos manos para mantenerlo abierto. Nos fijamos en la portada y en las pistas sobre el contenido del libro que se puedan inferir de su diseño, sabemos si el lomo está agrietado o si la sobrecubierta está rayada o si el acabado mate oscuro es susceptible de quedar marcado por las huellas de los dedos (Penguin Clásicos: os estoy mirando). Podemos trabajárnoslo marcando por dónde vamos con un dedo o doblando la esquina, o con una cinta incorporada o un billete de tren, una postal o flores secas entre las páginas. Podemos usar su fisicidad multidimensional de otros modos: como bloque de yoga, como tope para la puerta, como matamoscas, como prensa para flores, como complemento postural. Somos conscientes de su olor: el chute químico de la tinta o el papel tratado, el residuo vegetal del tacto humano. Unos investigadores han elaborado una rueda de aromas del libro antiguo, con categorías esenciales que incluyen almendras, calcetines

sucios, humo, vinagre y humedad (superconsejo: si deseas eliminar un mal olor libresco, quizá el del moho o el humo del tabaco, introduce el libro en una caja sellada junto con un poco de arena para gatos limpia); numerosas perfumerías han tratado de extraer el aroma a libro, desde el Paperback de Demeter Fragrance Library, al Biblioteca de Babel de Fueguia 1833 («notas de viejas páginas de libro amarilleadas, encuadernaciones y la madera pulida de sus fundas»).

Todas estas atracciones sensoriales, todas estas actividades táctiles, son distintas dependiendo de los contornos precisos del libro concreto que tengas en la mano. Son el motivo de que comprar una edición nueva de un libro muy querido sea siempre, en cierto modo, alienante, incluso una traición. Jorge Luis Borges, el escritor y crítico argentino cuya obra tiene tanto que ver con los libros e historias imaginarios y con las bibliotecas imposibles, se declara intelectualmente muy poco interesado «en los aspectos físicos de los libros». Sin embargo, recordaba con cariño lo que para él había significado una edición determinada de un libro que estudió a lo largo de toda una vida, el *Quijote*:

> Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras doradas de la edición de Garnier. En algún momento, la biblioteca de mi padre fue dispersada, y cuando leí el *Quijote* en otra edición tuve la sensación de que ese no era el verdadero *Quijote*. Más tarde, un amigo me consiguió el Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas al pie y también las mismas erratas. Todas esas cosas forman para mí parte del libro: el que considero como verdadero *Quijote.* [4]

Tales emociones se desbocan allá donde hay un interés por los libros y por su funcionamiento: al publicar una imagen de un grueso volumen partido por la mitad para hacerlo más portátil, el culpable se delató a sí mismo en las redes sociales como un «asesino de libros». Pregunten a cualquier grupo de lectores acerca de sus costumbres con respecto a escribir en los márgenes de los libros o poner su nombre y obtendrá todo un muestrario de puntos de vista de firme convicción. Cuesta imaginar que cualquier otro objeto inanimado provoque semejante indignación. Tal como expresa John Milton en *Areopagítica*, su defensa de la «libertad de

impresión sin licencia» de 1644 impelida por el arresto del librero John Lilburne por importar libros subversivos, «los libros no son cosas absolutamente muertas, sino que contienen en ellos un potencial de vida». Que la vida se localiza tanto en su forma física como en su contenido metafísico. Y, como da a entender el contexto de la tan recurrente cita de Milton, la libricidad va mucho más allá del placer del consumidor: en ocasiones, los libros se convierten en apoderados, en representantes de los lectores humanos, y sufren algunos de los castigos y degradaciones en su lugar. La materialidad de los libros los sitúa en el centro de ciertos debates más amplios en torno a la justicia, la libertad y el valor cultural.

Para saber reconocer la libricidad de los libros es necesario resistirse a la tendencia a idealizarlos. Los libros son maravillosos, provocadores, arrebatadores, pero algunas veces también son repugnantes, desasosegantes, inflamatorios. Como ocurre con el tratado de magia con el que hemos empezado, sus significados, formas y consecuencias no son inocentes ni sentimentales ni siempre agradables. Hablar de los libros encuadernados en piel humana transporta la bibliofilia, o el amor por los libros, a un tono claramente disonante; pensar en las conversiones forzosas en la Nueva Inglaterra puritana señala al libro como agente moralmente comprometido en el enfrentamiento colonial. No todos los libros son *La pequeña oruga glotona*, aunque el carácter físicamente juguetón de ese libro también entona una nota de precaución. La propuesta inicial de Eric Carle era la de un libro sobre Willi el Gusano, un devoralibros que va mordisqueando las páginas; esta versión previa otorga a *La pequeña oruga glotona* una cualidad simbólica según la cual aquello que se está zampando de buena gana no es tanto el pepinillo, la sandía, el salami y la tarta de cerezas —para mí, en la década de 1970, inenarrablemente exóticos—, sino el libro mismo. La alegoría de la lectura que hace Carle deja patente que, tal como descubre la oruga, el consumo ávido de libros puede llegar a ser indigesto.

Con frecuencia, los libros sobre libros desprenden una resplandeciente nostalgia por la lectura de la niñez o bien trazan un gozoso mapa de toda una vida acompañados por una novela muy querida o bien las originales transformaciones en un texto canónico que obran el paso del tiempo y los cambios en los medios. Es decir, que tratan sobre los libros como contenedores de mundos, personajes e ideas de ficción, en lugar de sobre los libros como peculiares objetos manufacturados que transmiten su propio significado y moldean a sus lectores del mismo modo que estos los moldean a ellos. Es más, los libros sobre libros tienden a versar sobre libros bonitos que dan forma a personas reflexivas, refinadas y creativas, y no tanto sobre libros peligrosos de potenciales efectos malignos. Los libros materiales presentes en este volumen que estás leyendo pueden resultar complejos, a veces violentos; tienen el poder de desinformar y manipular, así como de consolar y educar. Son símbolos e instrumentos de relaciones de poder desiguales, que establecen jerarquías sociales verticales a lo largo de sus aberturas horizontales (al igual que, aquí, entre maestro y alumno y, en algún otro lugar, entre adulto y niño, entre colonizador y colonizado). Como observó con tono funesto el filósofo, crítico cultural y bibliófilo Walter Benjamin bajo la sombra del Tercer Reich, «no hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie». No estaba hablando directamente sobre los libros, pero debería. Para comprender nuestra larga historia de amor por el libro, debemos reconocer su lado oscuro. Se trata de una relación en la que cada miembro de la pareja tiene la capacidad de maltratar al otro: los libros pueden partirnos el espinazo, soltar nuestras hojas, marcarnos con sus dedos sucios y escribir en nuestros márgenes de la misma forma que nosotros lo hacemos con ellos.

Por lo tanto, *Magia portátil* es una historia alternativa, en ocasiones soslayada, del libro en manos humanas. Representa y reinterpreta hitos cruciales en la historia del libro desde Gutenberg hasta el Kindle indagando en los distintos patrones de producción bibliográfica y su uso a través de

diferentes estudios de caso, que incluyen una edición en tiempos de guerra de una biografía de la reina Victoria pensada para que cupiera en el bolsillo del uniforme de soldado, una fotografía de Marilyn Monroe leyendo el *Ulises* o un libro raro que describe un terrible desastre natural y que se hundió con el Titanic. Puesto que no está estructurado ni cronológica ni geográficamente, sino por temas, espero que estos capítulos se puedan leer en cualquier orden, dependiendo de si crees estar interesado en Madame de Pompadour o en la Biblia de Gutenberg, en la censura en las bibliotecas escolares o en el *collage* gay, en la diáspora o en el diseño. Más adelante hago referencia a la larga historia del picoteo aleatorio en un libro con el fin de ganar perspectiva, o extraer un consejo o un saber, siguiendo el uso que hizo Virgilio por primera vez de esta tómbola literaria y ética, a modo de *sortes Virgilianae*. Con este ánimo, tal vez prefieras leer *Magia portátil* no como si fuera una ocupación a largo plazo, sino como una especie de *sortes Smithianus*.

A lo mejor tienes la sensación de que este libro debería ir profusamente ilustrado; sin embargo, la representación bidimensional de estos objetos irremediablemente tridimensionales siempre decepciona. La cambiante tecnología del libro ha hecho que las imágenes —las de los libros de horas manuscritos o las de los modernos catálogos de exposiciones— estén al alcance de los productores de libros de maneras distintas en diferentes épocas, pero aquí espero poder echar mano de la histórica capacidad descriptiva de los libros para crear vívidos objetos materiales por medio de la palabra, desde el reloj que sale al principio de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, hasta las localizaciones, imaginadas con todo lujo de detalles, del Génesis o de Gilead o de Gormenghast. Una parte inextricable de la magia del libro es que es fértil y genera otros mundos.

Mi planteamiento en todo momento es que los libros que tienes en la mesilla de noche o en los que se apoya el monitor de tu ordenador, esos volúmenes regalados a amigos o familiares, marcados con la dedicatoria de

su oferente o con el garabato de un niño, tan desgastados que se caen en pedazos o bien prístinos y sin manosear, heredados, prestados, devorados, atesorados, ordenados por autor, tema, tamaño, color..., esos libros son importantes. Son ejemplares vitales de una tecnología resiliente que apenas ha cambiado a lo largo de más de un milenio, pero que nos ha cambiado a nosotros, nuestras costumbres y nuestra cultura. La materialidad no es una propiedad exclusiva de los libros raros o curiosos, aunque es en estos donde los especialistas han solido curtirse. Los libros son cultural y materialmente importantes precisamente porque son democráticos y cotidianos, no porque tengan un valor demasiado elevado como para tocarlos siquiera. En lugar de conocer a distancia manuscritos sobresalientes, todos podemos encontrarnos con libros increíbles que albergan historias profundas, diversas, en ocasiones turbulentas, tanto personales como políticas.

Cuando tuve el inmenso privilegio de descubrir una insólita primera edición de Shakespeare en una gélida biblioteca escocesa, el entusiasmo que sentí mientras recorría los pormenores de las marcas de agua y los detalles de la impresión para corroborar su autenticidad fue más física que intelectual. En tres grandes volúmenes, cada uno de ellos apuntalado a un soporte de espuma, el papel de trapo de lino del libro se había suavizado por el paso de los dedos que fueron hojeando sus páginas a lo largo de siglos. Una inscripción realizada por un erudito del siglo XVIII lo marcó como el legado de un amigo, lo cual me recordó el lugar único que ocupan los libros como muestras del afecto humano. Pero no estoy segura de que aquel maravilloso y preciado Primer Folio, único en la vida, significara realmente para mí más que muchos otros encuentros librescos más inmediatos, mundanos y mágicos: mis historietas de gran formato de Astérix o el ansiado tocho de misterios detectivescos sin leer que me guardaba para las vacaciones, o el libro de poesía eduardiano que ganó mi abuela como premio en la escuela, con el lomo reparado gracias a un encuadernador local por su decimoctavo cumpleaños, o el agradable peso compacto de los

cartonés de color crema y negro de la editorial Everyman, con su cinta de punto de lectura, o el aroma acre del catálogo nuevo e ilustrado de una exposición. Si bien algunos conservan su antigua etiqueta con el precio, lo cierto es que los libros son objetos ordinarios que se vuelven especiales por las impredecibles e insólitas conexiones que encarnan y propagan. Todos nos topamos con libros raros y valiosos a todas horas.

Los aficionados a la observación de las aves están atentos a la particular y peculiar combinación de afecto, movimiento y presencia aviar a la que llaman *jizz*: he procurado trasladar esa alegre consciencia a la especificidad de mi relato sobre los libros. Espero que *Magia portátil* te permita apreciar mejor el valor de todo ese *jizz* libresco, la libricidad, de tu propia vida y de tu biblioteca.

1

Los inicios: Oriente, Occidente y Gutenberg

Un reducido grupo de supervivientes se refugia en los soportales de estilo Beaux Arts de la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Quinta Avenida. Fuera, un Manhattan inundado se está solidificando por congelación bajo un repentino episodio de temperaturas subárticas. Sobre las llanuras de hielo solo asoman la punta de la antorcha de la Estatua de la Libertad y su espinosa diadema. Lejos de allí, los políticos discuten su respuesta a la catástrofe climática que azota al hemisferio norte; mientras tanto, un canoso climatólogo ataviado con parka y botas de nieve avanza a pie en medio de un frío sin precedentes para cumplir la promesa que le ha hecho a su hijo adolescente.

El grupo desvalija las estanterías en busca de combustible para entrar en calor. Los bibliotecarios hacen un vano intento de proteger sus colecciones. Se evita una disputa en relación con el valor de Nietzsche —¿un importante pensador del siglo XIX o un cerdo chovinista enamorado de su hermana?— gracias al descubrimiento de la sección de derecho fiscal, que todo el mundo conviene en que se puede arrojar al fuego de inmediato. La siguiente crisis en cuanto a los recursos surge cuando un bibliotecario (abrigo de lana gruesa abrochado hasta arriba y unas gafas de pasta que claman a gritos «friki de los libros») se niega a entregar el enorme volumen encuadernado

en piel que tiene pegado al regazo. La Biblia de Gutenberg. «¿Crees que Dios te va a salvar?», es la sarcástica réplica. La respuesta del hombre deja bien claro que no es el contenido de las escrituras a lo que se aferra. En lugar de eso, desarrolla una improvisada elegía sobre la importancia de este objeto en su calidad de producto de la inventiva y el progreso humanos: «Lo estoy protegiendo. Esta Biblia es el primer libro que se imprimió. Y representa el inicio de la edad de la razón. Yo creo que la palabra escrita es el mayor logro de la humanidad. Si la civilización occidental acaba, salvaré al menos un pedazo de ella». En un giro paradójicamente simbólico, el ejemplar de la Biblia de Gutenberg que se guarda en la Biblioteca Pública de Nueva York viene a representar algo parecido a la Ilustración secular o incluso a la propia humanidad.

La ocasión para esta sentida defensa de un libro en medio de un bibliocidio generalizado es la película de catástrofes dirigida por Roland Emmerich *El día de mañana* (2004). Podría parecer una anécdota prescindible (y sí, claro que deberían haber quemado primero las sillas y las estanterías, a tenor de lo ineficaces que resultan los libros como combustible), pero de hecho se trata de un eje argumental primordial. Reconocer el valor de este libro en concreto le da un giro a la película, que pasa de ser el relato de la indefensión humana ante la naturaleza a una celebración de la tecnología y el ingenio humanos. Unidos, el padre-héroe y Gutenberg (también apodado a menudo como «el padre de la imprenta») garantizan el futuro posapocalíptico de la humanidad, asegurándonos que algo importante puede sobrevivir al Armagedón. Pero, para entender el papel que tiene la Biblia de Gutenberg en otros discursos más amplios sobre el progreso humano y el de los libros, debemos ir más allá de las hiperbólicas reivindicaciones culturales e históricas de la película. ¿Se trata del inicio de nuestra larga historia de amor por los libros? ¿Fue ese el primer libro que se imprimió? ¿Representa la Biblia de Gutenberg «el mayor logro del ser humano»? ¿Y cuál es su relación con la «civilización

occidental»? Como veremos, las respuestas a estas cuestiones son, en ocasiones, poco complacientes con los adorados mitos del origen e involucran al libro impreso en un relato más vasto, combativo y político. Es bueno que se nos recuerde de inicio que los libros —su producción, su forma y su contenido— nunca son neutrales.

Johann (o Johannes) Gutenberg se ha ganado un lugar en la historia como el inventor de los tipos móviles. Estos permitieron que el texto se compusiera a partir de letras individuales y que, a continuación, se pudiera reproducir repetidamente mediante el uso de una prensa. Es a la producción de libros lo que los pulgares oponibles a la evolución de los primates. Al igual que todas las narrativas sobre el origen de algo, esta pasa por alto bastantes cosas con el objetivo de generar un único y heroico punto de partida; pero sigamos con ello por el momento. Nacido en Maguncia, junto al río Rin, en torno al 1400, Gutenberg se formó como orfebre y, más tarde, estuvo implicado en diversas iniciativas, incluyendo la vitivinicultura. Estos dos oficios tuvieron su influencia en el desarrollo de la imprenta, que requería tanto del trabajo fino del metal para la elaboración de las piezas individuales conocidas como «tipos», como de la reorganización del mecanismo de la prensa de la uva a fin de que se pudieran generar las impresiones. Los intentos empresariales de Gutenberg orientados a la producción de espejos en grandes cantidades para la observación de reliquias en un popular lugar de peregrinaje también apuntan a una inclinación por las innovadoras tecnologías de reproducción. Estas habilidades, combinadas con el capital de un nuevo socio, el adinerado abogado y orfebre Johann Fust, dieron sustento a su audaz experimento de impresión.

Para producir las nuevas materias primas necesarias para el libro impreso había que rediseñarlo todo, desde los tipos hasta el papel adecuadamente preparado o la tinta. Sin embargo, en algunos aspectos no menores, la Biblia impresa de forma mecánica no supuso una ruptura radical con

respecto a los libros manuscritos que existían anteriormente (y que siguieron existiendo después). Si bien la imprenta supuso un cambio de paradigma en lo relativo a la velocidad de producción de libros, preparar la Biblia entera para su publicación impresa no dejaba de ser una labor que exigía una enorme cantidad de tiempo. La Biblia de Gutenberg ocupaba 1.282 páginas divididas en dos volúmenes. Cada página constaba de 2 columnas y 42 renglones por columna, salvo por algunas excepciones (también se la conoce como «la Biblia de las 42 líneas» por este motivo). Es probable que se requiriera el trabajo de seis empleados a lo largo de dos años en total para producir las 170 copias, aproximadamente, que se imprimieron. Al igual que sus antepasados manuscritos, este producto profundamente laborioso era sin duda un artículo para una élite.

Las Biblias terminadas aparecieron en 1455. Las cifras que se manejan nos recuerdan la verdadera materialidad de estos libros. La mayoría se imprimió en papel, pero una pequeña parte se produjo sobre un sustrato asociado al trabajo de los escribas, la vitela o piel de becerro, y se pudieron adquirir por tres o cuatro veces el precio de las copias en papel. Para fabricar esas Biblias, que medían en torno a 42 por 30 centímetros —algo menos que el formato moderno DIN A3—, se habrían necesitado cinco mil pieles de cinco mil becerros para las copias de vitela, y cincuenta veces esa cifra en hojas de papel de trapo o de lino. El papel se producía en el Piamonte, se enviaba al otro lado de los Alpes y posteriormente se transportaba en gabarra hasta Maguncia. Todo ello suponía un enorme esfuerzo en la cadena de suministro.

Todas las Biblias de Gutenberg se imprimieron en la letra gótica que se asocia a los misales (libro de servicio para sacerdotes) y otros volúmenes litúrgicos, pero la apariencia pulida de la forma de los tipos compactos en realidad acaba por ocultar su carácter innovador. Las páginas impresas causan la misma impresión que la escritura a mano continua.

Así pues, las 48 copias completas o sustancialmente completas que se conservan hoy en día ofrecen una imagen que es en parte el nuevo mundo de la impresión y en parte el mundo antiguo del manuscrito. Estamos acostumbrados a que las nuevas tecnologías adopten la terminología y las estructuras taxonómicas de las antiguas, a las que supuestamente reemplazan. La informática, por ejemplo, ha hecho suya la iconografía de la oficina analógica de archivos, carpetas, directorios, escritorio, bloc de notas; la fotografía digital incluye el redundante pero resonante crujido del obturador al abrirse y cerrarse; el libro electrónico simula la disposición y el efecto de pasar las páginas de sus antecesores impresos. Este fenómeno de las nuevas tecnologías, según el cual imitan a sus predecesores, se denomina «diseño esqueumórfico». De un modo similar, el libro impreso de Gutenberg se quitó el sombrero ante la estética y la estructura organizativa de los predecesores manuscritos a los que estaba tratando tanto de imitar como de desbancar. Las dos columnas de texto y la tipografía gótica situaron la experiencia lectora al mismo nivel que la del manuscrito; pero, además, la rubricación (el realce en rojo), las letras capitales iluminadas y las coloristas volutas de los márgenes se añadían habitualmente a las Biblias después de que estas salieran del taller de impresión. Este suplemento decorativo no solo remitía a las convenciones visuales de la tradición del manuscrito, sino que, de hecho, las aportaban los mismos expertos amanuenses. Así pues, el libro que suele considerarse el primero en pasar por la imprenta se diseñó en realidad para que lo completaran a mano, inaugurando así una larga tradición de lectores que finalizaban o perfeccionaban sus libros.

En otros aspectos, el regreso de Gutenberg a un formato de Biblia grande, al estilo de las que se colocaban en un atril, también miraba más al pasado que al futuro. Esta elección retro remitía a las populares Biblias de los siglos anteriores frente a los ejemplares bíblicos pequeños y portátiles que se habían popularizado en épocas recientes. Al igual que muchas

innovaciones tecnológicas, por tanto, este libro impreso fue en verdad un paso atrás estética y tecnológicamente (como aquellas primeras películas sonoras, entorpecidas por la necesidad de que los actores se mantuvieran cerca del micrófono). Los libros manuscritos habían desarrollado una maquetación visualmente elaborada: la Gutenberg, inicialmente engorrosa y desprovista de ornamento, era un libro mucho menos bello y decorativo que sus predecesores.

A pesar de todo, el nuevo libro causó sensación de forma inmediata. Al observar sus páginas impresas contra una luz intensa, se puede ver una de las tres distintas marcas de agua: un buey, la cabeza de un toro y un racimo de uvas. De la presencia de estos distintos tipos de papel se desprende que Gutenberg hizo un segundo encargo de suministros durante el proceso de producción, lo que sugiere que revisó al alza su pronóstico original de impresión. Esto debió de suceder como respuesta a las prometedoras preventas. Un clérigo entusiasmado, el que sería el papa Pío II, escribió a su superior que había visto u oído hablar de unas manos de papel (legajos de hojas plegadas) impresas de esta nueva Biblia en Fráncfort, y podía dar testimonio de que «la escritura es extremadamente limpia y legible», tanto que «vuestra gracia podría leerla sin esfuerzo y, de hecho, sin gafas». En efecto, el libro se lee fácilmente a una distancia aproximada de un metro, lo que indica su utilidad práctica en los servicios en la iglesia y en espacios poco iluminados. (Se podría hacer una historia alternativa del libro a través de las gafas de lectura, que fueron representadas por vez primera en un retrato de Hugo de San Caro realizado por el pintor italiano Tomás de Módena en 1352.) Pero el entusiasta informó de que en ese momento resultaría difícil adquirir una de las nuevas Biblias, pues al parecer la tirada se había agotado antes de su publicación. A pesar de este éxito, los libros impresos de Gutenberg no lograron cuadrar las cuentas. Aun con la inversión del orfebre, tanto la Biblia como la carrera de impresor de

Gutenberg se acabaron al mismo tiempo. A finales de 1455, el negocio estaba en bancarrota y Fust confiscó el equipamiento de impresión.

Hasta aquí lo que es bien sabido. Gutenberg inventa la imprenta y todo el mundo sale en manada a comprar los nuevos libros. Pero no tan rápido. La imprenta no fue solo el resultado del trabajo de un emprendedor visionario y su banquero. También se daba un contexto internacional más amplio. A decir verdad, antes de eso la imprenta no era ninguna desconocida, sencillamente no había viajado hasta Europa porque allí no había demanda: hasta ese momento, al continente le había bastado y sobrado con un acceso limitado al alfabetismo y a los textos escritos. El método del *scriptorium* para la producción manuscrita se adecuaba perfectamente a su restringido mercado. Tendemos a pensar en la imprenta como un fenómeno que condujo a una puesta en circulación de textos más dilatada, pero se impone hacer una aclaración que le da la vuelta a esta sucesión causa-efecto: que la innovación fue la respuesta a una creciente demanda. «Este libro [...] no se ha escrito con pluma y tinta como [se ha hecho con] los demás libros, a fin de que cada hombre pueda tenerlo a un mismo tiempo», como lo expresó William Caxton, acólito inglés de Gutenberg, en el primer libro publicado en Londres. La imprenta primitiva absorbía demasiado tiempo como para cumplir este sueño democrático, pero la dirección del viaje era clara e irreversible. Existía un mercado creciente para los productos que salían de la imprenta. Fue esta base de consumidores potenciales la que generó el incentivo económico y empresarial que lograría desarrollarla.

Gutenberg era un avezado hombre de negocios que determinó cuidadosamente cuál debía ser su mercado. Su decisión de producir una Biblia completa en latín, basada en la edición Vulgata, y no en otros misales más comunes que estructuraban los pasajes bíblicos según el año cristiano, pone de relieve que su objetivo se centraba en un nutrido público lector internacional que trascendía las calles de Maguncia. Además, estaba colmando un vacío en el mercado del manuscrito al utilizar la nueva

tecnología de la impresión para producir un texto sustancial que era relativamente escaso (la mayor parte de los manuscritos bíblicos eran de los Evangelios o de los Testamentos o los Salmos por separado). Esta marcación doctrinal de lo que era, en esencia, un proyecto lucrativo la recogió John Foxe cuando en el siglo XVI, en su extensa historia de la Reforma protestante, escribió que la imprenta fue un regalo «divino y milagroso» de Dios, «para subyugar a las tinieblas mediante la luz, al error mediante la verdad, a la ignorancia mediante el aprendizaje». Otros historiadores posteriores también asociaron la revolución de la imprenta con el florecimiento del protestantismo, especialmente porque las obras del teólogo reformista Martín Lutero fueron de los primeros superventas internacionales en la revolución de la imprenta.

Sin embargo, el contexto religioso inmediato era bastante diferente. La ambiciosa Biblia no fue el primer proyecto de impresión de Gutenberg: su imprenta ya había producido un manual de gramática, un poema, una indulgencia papal (un documento espiritual que permite restar tiempo en el Purgatorio) y, lo más interesante, un folleto de actualidad, impreso en alemán en diciembre de 1454, titulado *Eyn manung der cristenheit widder die durken* [Una advertencia a la cristiandad contra los turcos]. El hecho de que este último texto incluya la primera felicitación de año nuevo impresa (*Eijn gut selig nuwe jar*) ha propiciado que el proyecto geopolítico más amplio en el que se embarcó inmediatamente la imprenta de Gutenberg haya quedado camuflado: la guerra contra el islam.

En mayo de 1453, la capital bizantina cristiana, Constantinopla, había caído ante el asedio del ejército otomano, liderado por el joven sultán Mehmed II. Se convirtió en una ciudad islámica, rebautizada como Estambul, y en la capital otomana. Este acontecimiento sumió a Europa en la consternación. Se temía que la caída de Constantinopla supusiera un peligro claro e inmediato para la cristiandad, pese a que las rivalidades locales impidieron cualquier respuesta coordinada. Desde el principio, la

emergente imprenta de Gutenberg se vio envuelta en el debate sobre la posible acción militar que se extendió por los estados alemanes y sacó el máximo provecho a las tensas relaciones entre el cristianismo y el islam. El acontecimiento que tuvo lugar en Fráncfort, del cual derivaron entusiastas informes relativos a la nueva Biblia impresa, tuvo lugar al hilo de un encuentro de nobles europeos y príncipes de la Iglesia que habían sido convocados para discutir la manera de concitar el apoyo popular a una campaña militar en contra de los turcos. Justo antes de que su Biblia saliera de las prensas, Gutenberg y sus socios estuvieron presentes para promocionar su nuevo producto y presentar algunas muestras. Las Biblias de gran formato les debieron de parecer una astuta oportunidad de venta en un momento en el que la cristiandad se sentía amenazada: solo su tamaño ya reimponía la dominación cristiana. En tiempos turbulentos, estos grandes libros proclamaban que, al igual que la religión a la que representaban, habían venido para quedarse. Podríamos compararlos con las Biblias en miniatura de letra pequeña que se desarrollaron en el siglo XIII, en un contexto muy diferente, para que los frailes dominicos y franciscanos pudieran llevarlas en sus periplos evangelizadores: los formatos, así como el uso que se les pretendía dar a los volúmenes, nos hablan del estado de la cristiandad.

Así pues, fue el material antiturco impreso, y no la Biblia de Gutenberg, lo que abrió las compuertas de la imprenta; pero tal vez deberíamos considerar la Biblia de 1455 como una salva explícita a esa guerra santa. La conocida como *Turcica* que vino a continuación resultó ser la gran explosión de la imprenta, al abarcar géneros que iban desde la xilografía y los romances hasta las oraciones y los tratados, todo pensado para satisfacer la insaciable demanda por parte del público de material sobre los otomanos y para debatir la cuestión de iniciar una nueva cruzada para reconquistar Constantinopla. La demanda de este material de temática turca contribuyó a difundir rápidamente la tecnología de la imprenta por todo el norte de

Europa y más allá: en un plazo de treinta años había más de un centenar de ciudades con imprenta, Londres incluida, y para finales del siglo XV esa cifra se había duplicado. La Biblia de Gutenberg y la propia industria de la imprenta emergieron así como respuesta a la geopolítica religiosa del siglo XV. Fue una intervención más específicamente ideológica de lo que se suele reconocer, menos imparcial y más concreta y sectaria. La reivindicación del bibliotecario ficticio de la Biblioteca Pública de Nueva York con respecto a la «civilización occidental» adquiere un carácter más antagonista en este contexto: el conflicto Oriente-Occidente dio forma a su valiosa Biblia y a su recepción inicial en el siglo XV, y ha seguido encuadrando nuestra cultura impresa de manera regular e imborrable.

La consideración cultural de la que goza la Biblia de Gutenberg reproduce el mito de la superioridad occidental. Las afirmaciones acerca de la primacía de Gutenberg, como la que se hace en la ficticia Biblioteca Pública de Nueva York de Emmerich, han caído rendidas a su propaganda original. Tendemos a restar importancia de forma sistemática a las noticias que nos llegan sobre la impresión anterior a Gutenberg y a hacer caso omiso a las historias previas de la reproducción textual fuera de Europa. La narrativa incompleta que resulta de ello sirve para asociar la impresión mecánica con el Renacimiento europeo y el humanismo primigenio, en un discurso triunfante sobre la preeminencia de los valores de la Ilustración occidental. Aun así, a pesar de que la impresión de la Biblia en Maguncia a mediados del siglo XV constituye un hito cultural, ni es el libro más antiguo ni el primero en usar tipos móviles. Algunos de los precursores destacados de la Biblia de Gutenberg deberían ser un poco más reconocidos como hitos de la impresión. La Biblioteca Británica posee un rollo de cinco metros de escrituras budistas, *El sutra del diamante*, impreso en el año 868 (según el calendario occidental). Hallado en el noroeste de China a comienzos del siglo XX y formado por columnas de caracteres y un frontispicio ilustrado, se trata del ejemplo de xilografía más antiguo del que se tiene constancia.

Los pioneros chinos y coreanos de la imprenta se anticiparon a Gutenberg en varios siglos, y el bajo coste relativo del papel de fibra de bambú en Asia Oriental significaba que en aquellas regiones la primera imprenta era una tecnología mucho menos elitista. La tecnología china de la impresión desarrolló el tipo móvil confeccionado en arcilla y utilizado para realizar una impresión sobre papel sin prensa. La tecnología del papel también se refinó gracias a las innovaciones chinas durante la etapa final de la dinastía Han (hacia el siglo II d. C.); por supuesto, las culturas librescas budista, jainista e hindú no iban a adoptar el pergamino, pues estaba hecho con piel de animales jóvenes, entre ellos, las vacas. El pionero del papel Cai Lun (fallecido en el año 121 d. C.) informó de que «la seda es cara y el bambú pesado, por lo que su uso no es conveniente», y tuvo la idea de emplear corteza de árbol, cáñamo, trapos y redes de pesca para elaborar «un material semejante a la seda para escribir». La disponibilidad de papel y el extendido alfabetismo impulsaron la impresión comercial en China en tiempos de la dinastía Tang (siglos VII-IX d. C.), y la primera edición xilografiada del canon de los clásicos confucianos data del siglo X. El libro más antiguo conocido que se imprimió mediante el uso de tipos móviles lo escribió en chino un monje budista coreano. Solo se conserva el segundo volumen de la obra en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Conocido con el título abreviado de *Jikji*, se trata de una compilación de enseñanzas budistas fechada en el 1377. Para principios del siglo XV, la impresión y la distribución de libros en interés del buen gobierno era una política explícita del rey Taejong, que ordenó que se fundieran juegos de tipos metálicos que propiciaran una amplia difusión de la imprenta por toda Corea. Por consiguiente, la idea de que la imprenta es un invento europeo no se sostiene por ninguna parte: es un mito occidental. Analizado desde una perspectiva más universal, la pregunta con respecto a Gutenberg no parece ser tanto «¿Cómo lo hiciste?», sino más bien «¿Por qué tardaste tanto?».

El mito de Gutenberg es uno de los ejemplos más llamativos de la amnesia intrínseca al discurso que se ha dado tradicionalmente sobre el Renacimiento, que ha tendido a obliterar la importancia de los descubrimientos técnicos, culturales y científicos, así como los logros académicos, de las culturas islámica y de Asia Oriental, y a naturalizar la difusión del protestantismo por el norte de Europa como precursor de la Ilustración. Dicho de otro modo: es una historia escrita por los vencedores. Al observar el derrocamiento del Antiguo Régimen en la Francia revolucionaria, Louis Lavicomterie apostrofó a Gutenberg: «Bendito sea el inventor de la imprenta. Es a él a quien debemos esta maravillosa revolución». La comparación que hizo Victor Hugo de Gutenberg con Jesús —«En el acto de Cristo haciendo aparecer los panes, está Gutenberg haciendo aparecer los libros. Un sembrador anuncia al otro [...] Gutenberg es para siempre el asistente de la vida»— es una versión hiperbólica del marco occidentalista de la instauración de la imprenta.

El papel central que se ha otorgado a Gutenberg en el relato sobre el progreso cultural quedó corroborado, de forma retrospectiva, por la importancia que tuvo la tecnología de la imprenta en la colonización por parte de los países europeos. Las imprentas religiosas que establecieron los jesuitas en el siglo XVI en Goa y Macao, y los españoles en Ciudad de México y Lima, fueron las precursoras de la impresión colonial en todo el sur global. Era un tropo del viaje tan habitual que Tomás Moro lo adoptó para su ficticia *Utopía* a comienzos del siglo XVI, al dotar a sus viajeros de ejemplares de libros procedentes de la imprenta veneciana de Aldo Manucio para que los utopianos pudieran aprender a imprimir de manera autodidacta. Los colonos posteriores también se llevaron consigo la tecnología de la imprenta. El primer libro publicado en Australia fue una recopilación de proclamas y normas gubernamentales que elaboró el impresor londinense George Howe, que fue trasladado allí en 1802; un Nuevo Testamento maorí publicado por William Colenso, oriundo de Cornish, en 1837, en

representación de la Sociedad Misionaria de la Iglesia, fue el primer libro impreso en Nueva Zelanda, seguido de cerca de *Ropitini Koruhu*, una traducción de *Robinson Crusoe*, de Defoe; los misioneros presbiterianos asentaron la imprenta en Nigeria a mediados del siglo XIX. Los evangelistas cristianos llevaron libros impresos como parte de una apuesta más ambiciosa por la cultura escrita frente a la oralidad, en un intento por difundir una perspectiva textual del mundo. A medida que el libro impreso se extendía hacia el sur, fue dejando su propia imprimación colonial. La imprenta se convirtió en el instrumento del imperio y, por lo tanto, era todavía más importante para su sentido de superioridad imperial que sus propios orígenes ofrecieran una apariencia firmemente europea.

Si bien las Biblias impresas por Gutenberg son artefactos del siglo XV, el concepto Biblia de Gutenberg (también llamada Biblia de Mazarino) es un invento del siglo XIX. Fue entonces cuando el libro adquirió su elevado valor cultural y financiero. No es de extrañar que la veneración hacia Gutenberg como padre de la imprenta, el terco olvido de la historia de la tecnología de impresión previa a este y el crecimiento exponencial del valor cultural y económico de los ejemplares de la Biblia de 42 líneas coincidieran con la época imperialista. Los europeos proclamaron la superioridad de sus tecnologías como justificación y medio para el control colonial, al tiempo que borraban los logros tecnológicos de Oriente. En 1837 se erigió en Maguncia una estatua a Gutenberg: el bajorrelieve muestra la presencia de la imprenta a lo ancho de los continentes, incluyendo a los lectores chinos de Confucio, a Wilberforce y la imprenta liberando a los pueblos africanos esclavizados, los logros artísticos de Kant y Schiller, y los firmantes de la Declaración de Independencia de Estados Unidos. Le siguieron más estatuas: Estrasburgo y Fráncfort en 1840, Gdansk en 1890, Viena en 1900. Estas reivindicaciones públicas de la importancia cultural de Gutenberg en el discurso del progreso humano —en contraposición a la invisibilidad del propio Gutenberg en sus libros, en los

que nunca figura su nombre— establecieron el marco ideal para que los coleccionistas pujaran cada vez más alto, lo que convirtió a la Biblia de Gutenberg en el libro más valioso del mundo durante la mayor parte del siglo XIX.

La Biblioteca Pública de Nueva York tiene, en efecto, un ejemplar de este libro extraordinario. Lo adquirió por mediación de un famoso bibliotecario y erudito francés del siglo XVIII, el abate Jean-Joseph Rive. En algún momento relativamente temprano de su vida, perdió las primeras cuatro hojas. Uno podría pensar que estas serían la historia de la creación, pero Gutenberg imprimió las epístolas de san Jerónimo previamente al libro del Génesis, lo que nos recuerda que a lo largo de la historia del cristianismo el contenido que se incluye en una Biblia ha ido fluctuando. Estas hojas perdidas fueron reemplazadas por facsímiles a principios del siglo XIX de la mano del brillante tipógrafo Firmin Didot, que empleó letras capitales cortadas de algún otro volumen. Esta práctica, conocida como «sofisticación» (término que, aplicado al libro, denota adulteración o falsificación y que en lengua inglesa tiene como feliz sinónimo la palabra *vampment*) se fue extendiendo con el desarrollo del comercio de libros raros a lo largo del siglo XIX. La Biblia del abate Rive pasó una temporada en la colección de George Hibbert, diputado del Parlamento británico, botanista aficionado y coleccionista de libros, cuyos gustos financió gracias al esclavismo jamaicano en las plantaciones de azúcar de su familia. Cuando el coleccionista estadounidense James Lenox la compró en 1847 por un precio (calificado como «de locura») de 500 libras, se convirtió en el primer ejemplar de la Biblia de Gutenberg en cruzar el Atlántico (la mitad de los ejemplares existentes se encuentran hoy en día en Estados Unidos). *The Times* la describió como «una obra bellísima que, por el extremo cuidado con el que se la ha tratado, parece recién salida de imprenta».

Así pues, el estatus cultural de la Biblia de Gutenberg se apoya en, y a su vez perpetúa, el discurso generalizado del dominio cultural europeo, por

mucho que su imprenta capitalizara la islamofobia y la preocupación por la supervivencia del imperio de la cristiandad a finales de la Edad Media. La imprenta y el papel eran tecnologías ya disponibles que no estaban sino esperando su momento europeo: la combinación del ánimo incansable de Gutenberg como emprendedor, el cambio geopolítico y un apetito más extendido por consumir material escrito propiciaron la ocasión. Estos factores dieron pie a una tecnología que ya estaba, y siempre estuvo, involucrada en el debate social, político y religioso.

Al final de *El día de mañana* se produce una migración hacia el sur: la catástrofe climática se traduce en que los territorios del norte que habían sido prósperos y dominantes se han vuelto demasiado fríos para alojar vida humana. Las escenas de la muchedumbre esperando en la frontera de Estados Unidos con México, por ejemplo, le dan un vuelco al éxodo con el que estamos familiarizados, puesto que son los estadounidenses los que intentan escapar. Pero, en medio de la devastación, cabe la esperanza. O quizá no sea esperanza exactamente, sino más bien la promesa de que algunas cosas se conservarán en un futuro incierto; o tal vez incluso que la historia se repite. Mientras un helicóptero se aleja de la llanura helada con los últimos supervivientes de la Biblioteca Pública de Nueva York a los que acaba de recoger a bordo, vemos que el bibliotecario sigue cargando con la Biblia de Gutenberg. De este modo, la película reproduce en miniatura un discurso cultural más generalizado, y peligroso, de sobrevaloración. Emmerich transforma este libro, y el mito sobre el origen que encierra, en una especie de fetiche. El volumen que aparentemente representa el primer paso del progreso humano hacia la Ilustración y la razón se convierte, al igual que tantos otros libros, en un objeto material profundamente irracional.

2

La reina Victoria en las trincheras

«Acorralado en un campo entre el mortero y el fuego de ametralladora» en el norte de Francia a finales del verano de 1944, un soldado de infantería estadounidense se zambulló en una zanja a esperar que pasara el bombardeo. Halló un entretenimiento insospechado cuando «un bulto en mi bolsillo resultó ser *La reina Victoria*». «No podía hacer nada más que esperar. Me puse a leer y me pareció una alternativa bastante buena a limitarme a "sudar". Por encima de mí había un tráfico de doble sentido, nuestros proyectiles yendo, los de ellos viniendo y estallando, y yo seguí leyendo sobre el "querido y gallardo Alberto" de Victoria y su ligero bigote que ella tanto admiraba.»

Este libro adictivo era la biografía *La reina Victoria*, publicado en 1921 por el esteta del grupo de Bloomsbury Lytton Strachey. Strachey se lo dedicó a Virginia Woolf, quien, por su parte, lo describió en su reseña como un «éxito resonante» que había alterado el rumbo de la biografía y pronosticó que «en tiempos venideros, la reina Victoria de Lytton Strachey seguirá siendo la reina Victoria, tal como el Johnson de Boswell es, aún a día de hoy, el Dr. Johnson»: el relato iba a eclipsar a su personaje. [1] Lo que resultaba tan emocionante y novedoso en la visión de Strachey era su uso de las técnicas de novelista a la hora de colmar e insuflar aliento a su

protagonista. Un pasaje especialmente apasionante reproduce, igual que haría un ventrílocuo, los sentimientos ardientes de Victoria al ver a su encantador primo Alberto y decidir que deben casarse:

> [...] toda la estructura de su vida se desmoronó como un castillo de naipes. Alberto era un hombre gallardo y Victoria cayó rendida a sus pies. Entonces, en un abrir y cerrar de ojos, le fueron revelados miles de misterios; el pasado y el presente cruzaron su mente cargados con un nuevo significado; las decepciones de siempre desaparecieron y una certeza extraordinaria e irresistible cobró vida en la expresión de aquellos ojos azules, de la sonrisa de aquella hermosa boca. Las horas siguientes fueron de total arrobamiento. Victoria tuvo ocasión de observar algunos detalles más: la «nariz exquisita», el «elegante bigote y las patillas finas, muy finas», el «cuerpo esbelto, de hombros anchos y cintura estrecha». [2]

Esta es la única referencia que hay en el libro al pelo facial de Alberto. Es evidente que esta, sumada a la repetición del adjetivo *gallardo*, causaron una poderosa impresión en el combatiente, cuyo recuerdo de esta lectura queda tan absorbido por ese bigote.

Como demuestra este ejemplo en el que Strachey se mete en la piel de una apasionada joven, tanto el autor como el tema de la obra estaban completamente fuera de lugar en esa peligrosa trinchera francesa. Strachey se había labrado una reputación con *Victorianos eminentes* (1918), su genial biografía revisionista sobre algunas personalidades reverenciadas del siglo XIX, entre ellas Florence Nightingale y Gordon de Jartum. Como diría posteriormente Edmund White, el logro de Strachey fue el de «acabar de una vez por todas con las pretensiones de superioridad moral de la época victoriana [...] Algo se había desinflado irremediablemente»; su relato retrospectivo del pasado inmediato fue una ruptura decisiva con sus presuposiciones y costumbres, a la vez que un pistoletazo de salida para el Modernismo. Su biografía de la reina Victoria fue, en ciertos aspectos, más reverente y convencional, una vida de la reina que se interpretaba a través de sus intensas relaciones con su familia y primeros ministros. No obstante, al combinar las técnicas ficcionales de la especulación psicológica con la investigación histórica, Strachey demostró su alineamiento con otros escritores modernistas, incluyendo a la propia Woolf, y con su proyecto

artístico compartido de imaginar los impulsos y discontinuidades de la vida interior.

Esta técnica literaria no encajaba de forma evidente en el campo de batalla. Tampoco el propio Strachey. Pacifista (con bigote y barba) y posterior objetor durante la Primera Guerra Mundial, fue un miembro destacado de la camarilla bohemia, artística, intelectual y sexual de la que participaban Virginia y Leonard Woolf, Vanessa y Clive Bell, Duncan Grant, Roger Fry y J. M. Keynes. No se podía aspirar a una mejor compañía para una exposición de pintores posimpresionistas, por ejemplo, o para una conferencia en Caxton Hall sobre la filosofía del valor intrínseco o una fiesta en la casa solariega de Garsington Manor, en la campiña de Oxfordshire, pero no son exactamente la opción preferida de camaradería para un soldado herido en mitad de un bombardeo. La observación del soldado ante el «ligero bigote» da fe de esta disonancia no carente de ironía.

Pero hay un aspecto importante en el que se puede afirmar que *La reina Victoria* fue creado, de un modo bastante literal, para el entorno de la batalla. Siendo uno de los títulos de Editions for the Armed Services Inc., una serie de libros encuadernados en rústica, diseñados para que se pudieran llevar en un bolsillo del uniforme y de distribución gratuita, *La reina Victoria* formaba parte de una iniciativa de largo recorrido que pretendía utilizar los libros como armas durante la Segunda Guerra Mundial. El Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra publicó este y otros 1.300 títulos más con el ánimo de reclutar para la guerra los esfuerzos de la industria editorial. El presidente Franklin D. Roosevelt escribió acerca del «creciente poder de los libros como armas»; al igual que los barcos, «tienen la armadura más robusta, la mayor autonomía de crucero y [...] los fusiles más poderosos». Bajo la dirección del consejo, fomentó que el sector del libro se aliara para «pertrechar la mente y el espíritu del pueblo estadounidense con las armas más fuertes y resistentes». Pero el consejo también orientó su astuta mirada hacia la economía de posguerra. A lo largo

de los cuatro años en los que fueron distribuidos sus libros, Armed Services Editions (ASE) iba a hacer su contribución para ganar la guerra. En un plazo más prolongado, el impacto que tuvieron en tiempos de paz fue aún más importante. Ese libro de tapas blandas de la mesilla de noche, la reedición barata de una obra clásica, la gruesa novela superventas de aeropuerto: todos ellos son herederos indirectos de esta combativa huella que se dejó en tiempos de guerra. En la historia sobre Gutenberg, vimos a los ansiosos lectores crear las condiciones propicias para la innovación del libro; aquí, el sentido de la influencia se invierte, pues son las nuevas tecnologías del libro las que actúan para determinar quiénes serán sus lectores.

La primera vez que se publicó *La reina Victoria*, Inglaterra y Estados Unidos aún se estaban recuperando de la catástrofe social, económica y humana de la Primera Guerra Mundial. El largo reinado de Victoria, del cual habían pasado tan solo dos décadas, parecía propio de otra época, una más simple. La primera edición fue un cartoné forrado en tela azul marino, con una sencilla sobrecubierta de color claro y nueve láminas ilustradas en blanco y negro, al precio de 15 chelines: un libro de lujo para un mercado de lujo. La primera edición estadounidense la imprimió Harcourt-Brace ese mismo año con un reclamo publicitario en la cubierta que rezaba «una obra maestra de la nueva biografía» y una sobrecubierta con grandes letras angulares, de estilo antiguo y fondo violeta. Obtuvo el premio conmemorativo James Tait Black, que resaltó sus credenciales literarias. Veinte años más tarde, cuando se presentó el mismo texto para prestar un servicio militar, vestía un uniforme bastante diferente. Esta versión, encuadernada en rústica con cubierta roja y la insignia «Armed Services Edition», además de una faja en la que se garantizaba a los lectores que «este es el libro completo, no una versión abreviada», era poco más grande que un iPhone de tamaño mediano. La cubierta lucía una imagen en miniatura, en blanco y negro, del diseño de cubierta de la edición de

Harcourt-Brace —un libro dentro de un libro— y reproducía la tipografía angulosa del título de la edición estadounidense en cartoné. (Véanse las páginas 107-108 de esta edición para ver el párrafo sobre el sensual bigote de Alberto.)

El formato de los Armed Services Editions venía dictado tanto por el uso que se les pretendía dar, como por los medios de producción disponibles. Se editaron en dos formatos de distintos tamaños a cargo de dos tipos de prensas rotativas, ambos diseñados para que fueran portátiles y de bolsillo, y para dar un uso a un equipamiento que habitualmente se empleaba para imprimir revistas y catálogos de viajes, pero que en ese momento estaba infrautilizado debido a la escasez de papel y a la ralentización del consumo en tiempos de guerra. Para lograr un tamaño de 14 × 9,8 centímetros, para *La reina Victoria* se usó una bobina de prensa que normalmente emitía ejemplares del *Reader's Digest*, la revista de interés general y consumo masivo, y copió su bien conocida maquetación a dos columnas. El formato, por lo tanto, tenía sus propias connotaciones y los libros estaban a años luz de Bloomsbury. Se imprimían uno encima de otro, dos en cada página, que se cortaba por la mitad en horizontal para producir libros pequeños y anchos, grapados por el lado corto. Para este método había que combinar títulos de igual extensión, de manera que las obras emparejadas requirieran el mismo número de páginas. Las grapas constituían una innovación práctica que marcaba la diferencia: como observó un oficial en un informe desde su puesto en el Pacífico Sur, «los insectos se comen la cola, los lomos cosidos se pudren, pero vuestros libros grapados aguantan pero que muy bien». A menudo los libros están desalineados en los márgenes de arriba o de abajo, y a veces se comen los números de página con lo que dejan al descubierto su mecánica de fabricación.

Los Armed Services Editions (ASE) se publicaron con la autorización de los propietarios de los derechos de autor, que accedieron a cobrar una cantidad muy baja a cambio de una amplia circulación, lo que permitió que

los libros se editaran por unos 6 centavos el ejemplar. Los márgenes estrechos y la cantidad mínima de espacios en blanco en todo el libro ponen de manifiesto esta economía de medios en época de racionamiento del papel. La apretada grapa en el lomo, las páginas fibrosas y el formato horizontal permiten que se sujete el libro abierto con el pulgar en el medianil. Mi ejemplar de ASE de *La reina Victoria*, comprado por internet a un distribuidor de libros de segunda mano de Grand Rapids (Michigan), tiene la movilidad lateral de un abanico y se puede hojear con suavidad. El sonido es como el chirrido de una polilla; el libro se acomoda en la mano casi como un folioscopio, como si en su esquina fueran a cobrar vida una serie de monigotes de la reina Victoria en una entrecortada analogía móvil de la evocación en prosa que hace Strachey de su vida. Al tacto, su papel amarilleado y absorbente parece una tela muy lavada, las esquinas están desgastadas por el uso y el olor es ese aroma húmedo a madera con un toque de vainilla que me resulta tan familiar tras pasarme décadas recorriéndome librerías baratas de segunda mano. La sensación es más parecida a la de un cómic que al del papel grueso y pesado (elaborado de modo que ofrezca una superficie rígida) de la edición original de Chatto & Windus.

Los ASE fueron un invento del Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra, un comité de editores, bibliotecarios y otras lumbreras del mundo del libro estadounidense. El consejo se constituyó en 1942 a raíz de los ataques de Pearl Harbor bajo la presidencia de W. W. Norton. En su declaración de principios quedaron establecidos sus objetivos ideológicos:

> Conseguir que el uso de los libros contribuya en la mayor medida posible a los esfuerzos bélicos de los Pueblos de la Unión:
>
> Mediante el uso de los libros en la construcción y el mantenimiento de la voluntad de victoria.
> Mediante el uso de los libros para exponer la verdadera naturaleza del enemigo.
> Mediante el uso de la información técnica presente en los libros para la instrucción, el combate, la producción y los frentes internos.
> Mediante el uso de los libros para mantener la moral alta a través de la relajación y la inspiración.

Bajo el auspicio del consejo se distribuyeron entre 1943 y 1947 más de doce millones de ejemplares gratuitos de 1.324 títulos entre el personal militar y por todos los escenarios de la guerra. Los títulos reproducidos bajo la marca Armed Services Editions tenían que resultar atractivos a unos gustos lectores de notable tendencia católica. Cualquier cosa tenía cabida, desde la *Ilíada* a *Superman*, desde *The Fireside Book of Dog Stories* al *Lord Jim* de Conrad, y desde Voltaire a Hemingway, con una amplitud que conscientemente concedía prioridad a la lectura recreativa frente a otros textos más directamente didácticos. Poesía, novelas del Oeste, relatos de misterio, ensayo serio, humor y superventas contemporáneos contribuían a la edición mensual de colecciones de treinta títulos que se enviaban alrededor del mundo. Las novelas más extensas, como *La piedra lunar,* de Wilkie Collins, que originalmente se publicó por entregas en 1868, eran demasiado largas para el presupuesto y la practicidad de esta edición. Estas se resumían a cargo de editores autónomos. Los costes impedían que hubiera cualquier ilustración, salvo algún boceto ocasional: el ASE de *La reina Victoria* no incluía las láminas fotográficas del original.

Así pues, los títulos escogidos eran deliberadamente inclusivos. Tal como expresó el coronel Ray L. Trautman, del Servicio Bibliotecario del Ejército, «la filosofía de este departamento con respecto a la selección de libros consiste principalmente en darles a los hombres lo que desean leer y no tanto lo que nosotros podamos creer que es bueno que lean». No obstante, las elecciones editoriales podían ser osadas. Dos tiradas de la controvertida novela de Lillian Smith *Strange Fruit* (1944), sobre una relación amorosa interracial, que había sido censurada en Boston y para su distribución a través del servicio postal estadounidense, constituían una elección habitual en un ejército que aún estaba segregado. Hubo, sin embargo, algunos escollos. El libro de George Santayana *Personas y lugares* fue excluido por «plantear dudas en cuanto a la democracia»; el

western de Zane Grey *Los jinetes de la pradera roja* se consideró un ataque al mormonismo y, por lo tanto, quedó fuera de la serie; se insinuó que Hemingway era demasiado «salaz», pero al final se desestimó esta opinión y sus obras se mantuvieron en la lista. A pesar de estos deslices, el compromiso generalizado de la serie con la publicación no censurada se traduce en que el Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra jugó un importante papel a la hora de garantizar mayores libertades de edición a largo plazo. En 1944, los conservadores concurrieron a las elecciones de Estados Unidos a través de una plataforma contraria al Estado cuyo objetivo era desmantelar las instituciones y los programas públicos del New Deal relacionados con la presidencia de Roosevelt, entre ellas, las actividades del consejo. En concreto, la propuesta de la Ley para el Voto del Soldado prohibiría la distribución en el seno del ejército de material de lectura político subvencionado por el Gobierno. El consejo, al divulgar este hecho como «una alarmante usurpación de las libertades», presionó para lograr una exención sustancial que incluyera a Armed Services Editions, lo que *de facto* significaba que la ley quedaría invalidada.

Para algunos títulos que hoy se consideran clásicos, la difusión que ofrecía Armed Services Editions supuso una transformación en cuanto a su posición y sus lectores. En este formato se reimprimieron 155.000 ejemplares de *El gran Gatsby*, de Fitzgerald, seis veces la cantidad que había tirado Scribners entre 1925 y 1942. Maureen Corrigan destaca que en 1940, el año de la muerte de Fitzgerald, sus regalías por los derechos de edición ascendían a unos escasos 13 dólares. Armed Services Editions encontró para los laureados de la Edad Dorada un renovado y entusiasta lector, contribuyó al redescubrimiento de Fitzgerald en los años cuarenta y posteriores, y labró una robusta reputación para un libro que desde entonces nunca ha dejado de reeditarse. *La reina Victoria* de Lytton Strachey, un producto de los años veinte al igual que el *Gatsby*, se había reimpreso en un par de ocasiones durante esa década, pero nunca después de 1928. Para

cuando estalló la guerra, probablemente había alcanzado el final de su vida impresa, del mismo modo que el propio grupo de Bloomsbury se había hundido a raíz de la muerte de muchos de sus miembros más notorios, incluyendo el propio Strachey. Su selección para que se publicase en ASE como el título número 261 —en una serie que incluía *Rogue Male*, de Geoffrey Household, *The Middle-Aged Man on the Flying Trapeze*, de James Thurber, y *Selected Stories*, de Katherine Mansfield— dio a la obra una nueva vida dos décadas después de su primera publicación.

Los Armed Services Editions era tan ubicuos que los reporteros de los periódicos que acompañaban a las unidades en acción incluían comentarios sobre su presencia. A. J. Liebling, en sus piezas de junio de 1944 para *The New Yorker* sobre la preparación del día D, señalaba que «los soldados estaban desperdigados por todo el LCIL [barco grande de desembarco de infantería, por sus siglas en inglés] de al lado, la mayoría de ellos releyendo libros con tapas de papel editados para el ejército». A cada soldado se le dio un libro en el momento de embarcar en los navíos del día D. Uno de los entrevistados de Liebling recordaba que «estos libritos son algo fenomenal. Te evaden. Me acuerdo de cuando mi batallón se quedó aislado en lo alto de una colina en El Guettar; me leí un libro entero en un día. Se titulaba *Knight Without Armour*. Este que me estoy leyendo ahora se llama *Cándido*. Es un poco peculiar, pero me gusta». De pronto, sus observaciones hacen que el mundo de la sátira sobre el optimismo de Voltaire colisione con la realidad de carne y hueso en la zona de combate: «Aunque me parece que el tipo que lo escribió, Voltaire, utiliza demasiado el mismo truco. Todo el rato están matando a los personajes, pero luego resulta que al final no los han matado». En una comparación de la que se hicieron eco las narraciones populares, un soldado escribió para «dar un millón de gracias por uno de los mejores tratos que se pueden hacer en el ejército. Siempre que conseguimos alguno, se recibe como si fuera una carta de casa. Son tan populares como las *pin-up*». Un ejemplar de *La república* de Platón, que actualmente figura

en la Colección Irving de la Universidad del Sur de California, contiene unas notas a lápiz en la cara interior de la cubierta en las que se pueden leer los nombres de los usuarios y, además de la fecha, también la hora exacta del préstamo, lo que denota, en ambos casos, la elevada demanda y la rápida circulación de los títulos.

El Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra organizó, pues, una distribución global a gran escala de una extraordinaria variedad de libros. Sin embargo, sus ambiciones estratégicas no prescindían de un marcado carácter comercial. La venta de libros en Estados Unidos de los años cuarenta se había anquilosado debido a los problemas de distribución y consumo. Era un círculo vicioso: pocos lectores incondicionales y escasez de librerías que pudieran cultivar nuevos lectores. Norton y su consejo vieron en Armed Services Editions una oportunidad inigualable para inculcar el hábito de la lectura en una población amplia de hombres y mujeres militares, y conformar, de cara al futuro, un público comprador de libros. Para apaciguar a los editores poco inclinados a permitir que sus activos se reimprimieran en las series de Armed Services, Norton, insinuó que «es probable que el propio hecho de que millones de hombres tengan una oportunidad de aprender, ahora y en los años de posguerra, lo que es un libro y lo que significa tenga una influencia enorme en el devenir de la industria tras la contienda». En efecto, se pueden identificar dos consecuencias reseñables de la existencia de Armed Services Editions —una positiva y otra no tanto— en el rumbo de la edición a partir de 1945.

La primera consecuencia es el desarrollo del libro de tapas blandas como la forma de impresión más habitual para la mayor parte de los géneros de ficción y no ficción en el periodo de posguerra. Armed Services Editions no inventó el libro en rústica, pero popularizó las innovaciones atribuidas a sellos de los años treinta como Albatross en Europa (fundada en 1932), los Penguin de Allen Lane en Londres (1935) y Pocket Books, que se asentó en Estados Unidos de la mano de Robert de Graff (1939). Todos estos editores

transgresores quisieron producir libros económicos y plantear un desafío a los monopolios de los derechos de la propiedad intelectual y la distribución. La firma Albatross, con sede en Hamburgo, por ejemplo, fue pionera en lanzar un formato que le resultará familiar a todo aquel que haya leído los Penguin de mediados de siglo: un libro de bolsillo, de papel blando, con diseños de cubierta en una tipografía moderna, líneas geométricas y un adorno aviar en blanco y negro, con las portadas de distintos colores en función del género. La nota publicitaria ubicada en la portadilla, impresa en inglés, francés y alemán, condensa la sofisticación continental de la serie. Allen Lane, esperando en una estación de ferrocarril sin nada que leer y concibiendo los libros de Penguin en un formato similar a la ficción de bolsillo, que pudiera venderse en una máquina expendedora o en un comercio minorista como Woolworth's, fue el equivalente británico de Albatross. En la época de posguerra, el emigrado alemán y fotógrafo Jan Tschichold desarrolló el llamativo diseño de líneas horizontales de colores y fuente Gill Sans Bold, dando forma a la idea de Lane y convirtiéndola en uno de los productos de consumo más icónicos del siglo XX. Es bien sabido que George Orwell, al reseñar un lote de libros de Penguin en 1936, señaló que «son un valor espléndido para los 6 peniques de su precio, tan espléndido que, si los demás editores tuvieran un mínimo de sentido común, se aliarían en su contra y los suprimirían». En Estados Unidos, fueron los editores emigrados, incluyendo a Kurt Enoch, uno de los fundadores de Albatross, quienes introdujeron la innovación del libro en rústica en la edición americana. Robert de Graff trabajó con los editores Simon & Schuster para publicar libros de tapas blandas a 25 centavos, a menudo basados en películas. Pocket Books controlaba los costes mediante un incremento notable de las tiradas, utilizando ilustraciones de la editorial siempre que estuvieran a su disposición, reduciendo el tamaño de los libros a 10,8 × 16,5 centímetros y desarrollando nuevas técnicas de producción,

incluyendo la «encuadernación perfecta», un sistema de encolado mucho más barato que el cosido propio de los libros de tapa dura.

En el periodo prebélico, estos agentes desestabilizadores de la industria que estaban impulsando el libro barato de tapa blanda se enfrentaban a las eminencias de la edición que iban a incorporarse al Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra. Durante la contienda, Armed Services Editions demostró a quien albergara alguna duda que se podía reorientar eficazmente el mercado para convertir el libro en un artículo que se vendiera a un gran volumen y con un estrecho beneficio. Transformaron el libro en rústica en un fenómeno comercial masivo y global. En 1939 se habían publicado menos de 20.000 libros de tapa blanda en Estados Unidos. En el Reino Unido, Allen Lane empezó con diez títulos y una tirada de 20.000 ejemplares de cada uno de ellos, y a mediados de la década de 1940 estaba vendiendo millones. El mercado del libro nunca volvió a ser el mismo.

Los libros de tapa blanda fueron los *baby boomers* de la demografía libresca y, oportunamente, fue un libro sobre la crianza, el *Pocket Book of Baby and Child Care* del Dr. Spock, el primer gran éxito del nuevo formato. Por un precio por 25 centavos, la edición en rústica de Pocket Books vendió en más de 100.000 comercios, incluyendo droguerías y los quioscos de las estaciones, en torno al millón de ejemplares anuales a lo largo de la década que siguió a la guerra. El inmenso impacto cultural de los superventas de posguerra, como el del Dr. Spock o el de *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, o el de *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie, o el de *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson, nunca habría tenido lugar sin las innovaciones que trajo consigo la producción del libro en tiempos de guerra.

La segunda consecuencia es más sombría. Uno de los reproches que se hicieron a Armed Services Editions en 1944, durante los debates sobre la Ley para el Voto del Soldado, fue la insinuación de que eran «propaganda comunista». La brújula cultural para la Guerra Fría ya estaba tomando

posiciones. Después de haber resultado tan eficaces como armas de guerra, no iba a ser fácil desmilitarizar los libros para el mercado de masas. Otro proyecto del consejo, Overseas Editions, orientado a los prisioneros de guerra alemanes, publicó ediciones de Thomas Mann, Joseph Roth y Erich Maria Remarque en su lengua original, así como traducciones de autores ingleses y estadounidenses, como Hemingway y Conrad. Al finalizar la guerra, la decisión de Roosevelt de limitar la publicación de libros en los países que habían sido miembros del Eje, y en Alemania especialmente, se tradujo en que, durante la posguerra, el material de lectura en Europa quedó bajo un control más estrecho de las fuerzas ocupantes. Las ediciones de Overseas que se publicaron en la serie Bucherreihe Neue Welt se importaron en grandes cantidades a Alemania, Austria y Checoslovaquia como parte de los esfuerzos propagandísticos y de desnazificación. Su objetivo explícito era el de exportar los valores americanos y dirigir la reeducación de la población civil en relación con los hechos de la guerra. Estas dos series en rústica estaban constituidas por libros de formato vertical, reconocibles gracias a los sellos Albatross y Penguin, en lugar del formato apaisado que se desarrolló para su uso en el ejército.

Los libros estadounidenses, desde Mark Twain hasta *La casa de la pradera*, entraron en Alemania a raudales. El control de la publicación y distribución de libros y otros materiales impresos en el periodo de posguerra estaba profundamente politizado: una reciente biografía del desacreditado editor Robert Maxwell da a entender que los servicios secretos británicos financiaban una parte de esta primera incursión en la edición en la época en la que él estuvo radicado en el Berlín dividido y en ruinas. Para los británicos, el capitán Curtis Brown —cuyo nombre es conocido por la prestigiosa agencia literaria que fundó su familia a finales del siglo XIX— era el oficial de enlace para el programa literario de los Aliados en la Alemania derrotada. Uno de los principales editores y libreros daneses, Henning Branner, con el apoyo de la Oficina de Información de

Guerra, había almacenado los libros británicos y estadounidenses a lo largo de la frontera con Suecia durante 1944. Estuvo en condiciones de enviar 700 contenedores de libros a Dinamarca el día después de la liberación, el 5 de mayo de 1945. En su visita de 1946 a Francia, la editora estadounidense Blanche Knopf informó de que el país estaba

> interesado en la lectura, pero está ávido de libros procedentes de Inglaterra y Estados Unidos, sobre todo de Estados Unidos. Hay un ansia enorme por libros para traducir y en lengua inglesa. Nosotros aquí no logramos concebir un país como Francia sin una literatura libre, sin una lectura libre a lo largo de cinco años, lo que significa para ellos poder conseguir libros de nuevo. Lo más importante es posibilitar que los franceses capten nuestro punto de vista tanto política como culturalmente.

El desliz no reconocido que Knopf deja caer aquí, entre los libros que expresan libertad y los libros que expresan «nuestro punto de vista», sintetiza las consecuencias que tiene en la Guerra Fría la edición de propaganda que se llevó a cabo durante la contienda. Tanto en Estados Unidos como en la Europa liberada, el anticomunismo decidía qué libros iban a estar a disposición del público. La novela de Howard Fast *Espartaco*, sobre la rebelión de esclavos romanos, que más tarde se convirtió en una película ganadora de un Óscar protagonizada por Kirk Douglas, tuvo prohibida su publicación por orden de J. Edgar Hoover, un veto que ejecutó el FBI. Después de que Little, Brown cumpliera con la prohibición de Hoover, el manuscrito fue rechazado por otras siete editoriales debido a las simpatías procomunistas de su autor. Fast la publicó personalmente en 1950. Los libros del anticomunista nacido en Hungría Arthur Koestler se exportaron a Europa en grandes cantidades gracias a los programas subvencionados por los Gobiernos estadounidense y británico. Y para cuando llegaron los años cincuenta, la CIA ya estaba dirigiendo un amplio programa cultural clandestino por toda Europa, dando apoyo a artistas, escritores, conferencias, producciones teatrales y conciertos, y respaldando la publicación de revistas y libros bajo la protección del Congreso para la Libertad Cultural. De modo que, paradójicamente, las tecnologías

industriales y las redes que permitieron la circulación de libros a gran escala restringían al mismo tiempo su acceso. La promesa democrática del libro —la difusión más amplia del conocimiento, la «literatura libre» que Knopf vio que faltaba en la Francia ocupada, el compromiso con el antiesclavismo— nunca llegó a cumplirse del todo.

3

Navidades, libros obsequio y abolición

Si yo dijera que fue un libro el que inventó las Navidades modernas, seguramente ya estarás viendo venir la típica discusión acerca de *Canción de Navidad*, la parábola de Charles Dickens de 1843 sobre el tacaño Ebenezer Scrooge, la aparición de los fantasmas de las Navidades pasadas, presentes y futuras, y su redención por obra y gracia de la generosidad navideña. «"¡Que Dios nos bendiga a todos!", dijo Tiny Tim», y todo eso. Pero, en realidad, los libros que fueron cruciales a la hora de dar forma a la Navidad surgieron dos décadas antes que la fábula de Dickens. Y, al igual que sucede con tantas otras tradiciones navideñas que se adoptaron en el Reino Unido durante el siglo XIX, desde los árboles decorados al intercambio de tarjetas de felicitación, su modelo era alemán. En 1822, Rudolph Ackermann, un empresario angloalemán y pionero en el campo de la edición, que había desarrollado un lucrativo intercambio comercial de litografías de lujo y libros ilustrados, creó un novedoso producto bibliográfico. Con *Forget-Me-Not*, el libro obsequio decorativo o anuario literario había aterrizado en Inglaterra. Tal y como admitía el prefacio, se inspiraba en el almanaque literario o el libro de bolsillo, ya bien asentados en Alemania. «Aquí llega, para el público británico, el primer proyecto con el que ponernos a la altura de las numerosas y elegantes publicaciones del

continente, expresamente diseñado para su uso conmemorativo o como muestra de amistad o afecto en esa época del año que las antiguas costumbres han consagrado particularmente al intercambio de tales recuerdos.» El libro fue publicado en noviembre de 1822 para captar y estimular a un bisoño mercado del regalo navideño.

Forget-Me-Not fue un éxito inmediato. Para ser sinceros, visto con la debida distancia, cuesta un poco saber por qué. Es un libro de tamaño bolsillo adornado con románticos festones y flores, relatos cortos, poemas y xilografías de rollizos niños de estilo georgiano y descripciones con empalagosas rimas. Junio viene ilustrado con la imagen de un bebé cruzando a la carrera el umbral de una verja mientras su serena y joven madre lo observa a distancia (la imagen está pidiendo a gritos un concurso de epígrafes), y los versos «la verja se ha abierto, el jovial grito / proclama la libertad del tierno aprendizaje / que prepara a la mente precoz / a exigir de nuevo una mejor atención». A tenor de esta evidencia, Percy Bysshe Shelley, que se había ahogado ese mismo año, puede descansar tranquilo en su tumba de Roma. No obstante, como señaló irónica Vita Sackville-West en 1930, se habían esmerado en incluir elementos pensados para atraer a los lectores del siglo XIX: «Suiza y Caledonia; el amor romántico y el triunfo de la virtud; la modestia femenina y la fuerza varonil; los espectros, las ruinas, los cementerios y los valles agrestes; los frutos de una imaginación juguetona y el consuelo de un elevado tono moral; no faltaba nada para que estas pequeñas ofrendas pudieran convertirse en un merecido éxito». No tardaron en aparecer otros títulos de imitación, como *Friendship's Offering: A Literary Album*, *The Literary Souvenir* y *Keepsake*, cuando algunos editores de ambos lados del Atlántico desarrollaron y mercantilizaron la costumbre estacional del regalo. En la década de 1820 se popularizó el intercambio de obsequios por Navidad. Los libros se encontraban a la vanguardia en este asalto comercial en las ciudades, desde Londres hasta Boston o Calcuta. En la India, un colonial *Bengal Annual*, con el subtítulo

«Un recuerdo literario», se empezó a publicar en 1830 y tuvo varias entregas ilustradas con grabados enviados desde Inglaterra y con un editor británico, además de patrocinadores y lectores británicos.

El éxito del libro obsequio a comienzos del siglo XIX es el antecedente directo de la actual *rentrée* editorial. Esta viene determinada, sobre todo, por las ventas de finales de otoño, incluyendo las del día que en el Reino Unido se conoce como «superjueves», a principios de octubre, cuando se publica un gran número de títulos en cartoné con la intención de que se conviertan en regalos navideños. No hay ningún lugar en el que este fenómeno sea más patente que en Islandia. La tradición del intercambio de libros como regalos en Nochebuena aumentó en torno a la época de su independencia de Dinamarca, en 1944. Y el anuario como género también se mantiene, sobre todo a modo de regalo festivo para los niños. En 2021, por ejemplo, el anuario *Rupert* celebró el centenario de su epónimo oso de pantalones a cuadros con una nueva edición de la compilación anual de historias y acertijos en tapa dura. Al igual que sus predecesores, el anuario adopta para su título el año que está por venir, lo que hace que el libro obsequio arraigue como regalo recurrente y actualizado; sin embargo, este hecho supone, a su vez, un reto mercadotécnico: si los libros no se venden ese año, es casi imposible reutilizarlos en la Navidad siguiente.

Los libros obsequio navideños fueron un fenómeno editorial inmenso hacia las décadas de mediados del siglo XIX. Pocos años después de la primera incursión de Ackermann en este formato, el laureado poeta Robert Southey lanzaba una queja desdeñosa: «Los anuarios han perjudicado gravemente las ventas de todos esos libros que se solían comprar para regalar». Los libros efímeros, marcados con la fecha, no habían acaparado de tal forma el mercado generalista desde la época de los almanaques, que circularon a cientos de miles durante el siglo XVI. Se ha estimado que en 1828, el año de la protesta de Southey, se vendieron 100.000 anuarios en el Reino Unido. Responsable, en parte, de esta rápida conquista del mercado

fue la sagaz segmentación del producto que llevó a cabo la industria. El libro obsequio cambió de rumbo rápidamente con una serie de volúmenes a distintos precios destinados a diferentes segmentos demográficos y grupos de interés: niños, niñas, madres, defensores de la abstinencia, mormones. Su miscelánea de poesía y prosa mantenía en activo a muchos escritores ocasionales, en especial mujeres, y también rentaban lo suficiente como para agenciarse algunos nombres de la literatura, muchos de los cuales expresaban simultáneamente su más profundo menosprecio hacia el género y sus lectores. Sir Walter Scott, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, Wordsworth (poniendo como excusa los gastos de una operación ocular), Dickens, Thackeray y, mira por dónde, el arrogante Robert Southey en persona, todos ellos recibieron una paga por su contribución a los anuarios entre las décadas de 1820 y 1850. Que Shelley estuviera descansando en paz es lo de menos: de no haberse ahogado, sin duda él también se habría sumado al ejército de escritores románticos que abastecieron de material al fenómeno literario del anuario.

Estos libros obsequio estaban asociados específicamente a las mujeres de la clase media (a las que aún se considera el principal segmento demográfico lector de la mayor parte de los géneros, incluyendo la novela romántica), pero de hecho su difusión fue sorprendentemente amplia. La Royal Collection del Reino Unido posee hermosos ejemplares encuadernados en rojo y dorado de los volúmenes de 1833 y 1837 de *Forget-Me-Not*, regalados a la joven princesa Victoria por su madre. Esta última edición debió de dársela pocos meses antes de convertirse en reina. Las mujeres dominaban el género, como editoras, autoras, compradoras y receptoras. Isabelle Lehuu describe la circulación de libros obsequio en el seno de «una economía del sentimiento, un intercambio de hermosos bienes de lujo para el recuerdo y el cariño». Las copias existentes —la Biblioteca Pública de Nueva York posee una gran colección— contienen los vestigios manuscritos de estos vínculos ya perdidos: «Caroline Snelling, de su amiga

la Sra. Callender»; «Srta. E. L. Chapman de su amiga S. Shapcock»; «Sra. E. Marshall, con los atentos saludos de su amiga A. Hart». Estas dedicatorias, con la ensortijada caligrafía propia de mediados del siglo XIX, sintetizan en el trato que se dispensan unas formalidades interpersonales ya olvidadas. Sin embargo, la fórmula de la dedicatoria reitera la función del regalo como reafirmación de la amistad. Tales inscripciones demuestran hasta qué punto los libros obsequio lograron reinventar unos objetos producidos de forma industrial para convertirlos en muestras de afecto hechas a medida para unas relaciones específicas y que a menudo tenían un carácter muy personal. El género no tardó en ser pionero con la costumbre de incluir una lámina ilustrada de presentación, vacía de contenido, en la guarda, con un espacio para los nombres del oferente y el receptor. *Forget-Me-Not* se abría con una lámina enmarcada, «Para_____», protegida por una hoja de papel tisú. El anuario estadounidense *The Token*, publicado en la década de 1830, venía con una lámina decorada con cartelas floreadas y ninfas sosteniendo unas letras mayúsculas iluminadas, con espacios en blanco señalados para que el oferente ideara algo más íntimo: «De_____ en señal de_____ para _____». Un ejemplar registra decorosamente que Waldo Flint se lo dio a Rebekah Scott Dean como muestra de «su estima»: Flint era un senador republicano por Massachusetts y Dean era su cuñada. Como indica Stephen Nissenbaum en su libro sobre la invención de la Navidad, los anuarios de obsequio fueron «los primeros productos comerciales de cualquier clase que se fabricaban única y específicamente con la intención de ser regalados por el comprador». Nadie compraba un anuario para sí mismo.

En un principio, el *Forget-Me-Not* de Ackerman que inauguró la serie no era un libro muy ornamentado. Era pequeño, como un bolso joya de mano o un libro de oraciones. En los primeros años, se editó con cubiertas de cartón color verde turquesa y una funda estampada a juego, y llevaba pocas ilustraciones. Muchos de los ejemplares que han sobrevivido se han

encuadernado en piel y, para las ediciones siguientes, Ackermann editó una versión de lujo completamente encuadernada en tafilete rojo. (El tafilete o marroquín, que en origen era piel de cabra, pero que más tarde se elaboraba a partir de piel de becerro, era el preferido de los encuadernadores de libros por ser resistente, manejable y por permitir que resaltaran la técnica y la doradura en la decoración.) Los editores pronto se dieron cuenta de que las lujosas cualidades sensoriales del género resultaban cruciales para su éxito. En cuestión de pocos años, los anuarios se fabricaban en modernas encuadernaciones de telas teñidas, incluyendo el popular *Keepsake*, encuadernado en una preciosa seda roja (este lujoso tejido demostró ser apropiadamente efímero y se da la paradoja de que estos objetos frágiles, anticuados y sensibles al paso del tiempo se emplearan para reafirmar la perdurable cualidad de los lazos afectivos). En poco tiempo, los libros obsequio desarrollaron una estética propia, intensamente ornamental y bellamente encuadernada («Como uno de los chalecos desgastados de lord Palmerston», [1] escribió el mordaz Thackeray acerca del *Book of Beauty*). A menudo, la decoración y el título que se asignaba a estos diminutos artículos de lujo pretendían asemejarlos a joyas o flores: *The Garland*, *The Amaranth*, *The Violet*, *The Gem*. [2] Su presentación combinaba los adelantos en el ámbito editorial, que permitían la producción industrial, con el detallismo que sugería una opulencia artesanal. Fueron los primeros libros del mercado de masas que tuvieron envoltorios impresos específicamente para ellos, los precursores de las sobrecubiertas modernas. Así pues, dependían de los mismos avances tecnológicos en la imprenta a vapor y la estereotipia de planchas fijas que estaban logrando que los libros convencionales resultaran más económicos y uniformes. Pese a publicarse a distintos precios de venta al público, en general eran notablemente más costosos.

La primordial demanda de ilustraciones que caracteriza a este género, que se aprovechaba de los desarrollos tecnológicos en el campo de la

impresión para elaborar imágenes de mayor calidad a un menor coste de producción, hacía que los grabados se encargaran primero y que marcaran la pauta del contenido textual. Se contrataba a poetas y autores para que escribieran los textos, ecfrásticos en su mayor parte. (La écfrasis es la figura literaria que consiste en describir con detalle el material visual.) La producción de los libros obsequio, profusamente ilustrados con retratos de la realeza o de personalidades célebres o históricas, o con paisajes y grabados pastorales de inspiración clásica, resultaba cara (más de la mitad del desembolso de 10.500 libras por parte del editor para un único número de *Keepsake* se iba en pagar a los artistas y los grabadores). Varios editores sufrieron grandes pérdidas con ciertas versiones del género que no hallaron el éxito en los mercados; otros desarrollaron innovadoras técnicas publicitarias, entre ellas la introducción de anuncios entre las páginas del volumen o bien la inclusión de versos, sobre todo en los libros para niños, que hicieran hincapié en la identidad de la marca. Southey volvió a protestar, diciéndole a un amigo que «el departamento literario [...] debe de ser tan pésimo en sus efectos sobre las ventas como el gráfico, igual que lo es en su coste [...] estos anuarios son álbumes ilustrados para niños grandes». Thackeray dio rienda suelta a su desdén a propósito de un grabado típicamente cursi —y orientalista— que apareció en *Keepsake*, en el que un «feroz persa toca su espada con elocuencia; frente a él, una joven melancólica observa tímida e implorante al espectador».

Dado que los libros obsequio se asociaban a las mujeres, se daba por hecho que su contenido tenía que ser —y a menudo lo era— insulso y anodino. Lo que era importante para la economía sentimental del libro obsequio y rentable para la economía editorial era el afecto que transmitía y no el contenido de sus páginas. El cometido de estos accesorios para la sala de estar o el dormitorio era principalmente decorativo y su contenido tardaba un tiempo en dejar poso. El prefacio del primer número de *Forget-Me-Not* declaraba su «objetivo de aunar lo simpático con lo útil» y atraer

«la atención del lector hacia las importantes tablas en las que se muestran los resultados del último censo, recabados a partir de las rentas de la población de la Gran Bretaña», además de «una genealogía de los monarcas europeos y miembros vivos de sus familias» y una «crónica histórica de 1822». Pero cualquier contenido enciclopédico o de almanaque fue quedando poco a poco relegado a un segundo plano en beneficio de los extractos literarios e ilustraciones románticas que ponían el foco en una pedagogía de la conducta o la etiqueta para sus lectores. En *Middlemarch*, su «Estudio de la vida de provincias», la narradora de George Eliot se mofa de los torpes intentos de Ned Plymdale («uno de los buenos partidos de Middlemarch si bien no una de sus mejores mentes») de cortejar a Rosamond Vincy empleando un anuario. «Había traído el último número de *Keepsake*, la maravillosa publicación de papel satinado que indicaba el progreso moderno en la época» (la novela, publicada entre 1871 y 1872, está ambientada cincuenta años antes, en el periodo que condujo a los cambios electorales de la Ley de Reforma de 1832). Juntos, Ned y Rosamond leen atentamente «en las damas y caballeros de brillantes mejillas y brillantes sonrisas, y [él] llamando formidables los poemas cómicos e interesantes las narraciones sentimentales». El veredicto es demoledor: el gusto de Ned es paternalista y vulgar, y Rosamond lo sabe. Ella «se mostraba condescendiente y Ned estaba satisfecho de tener en su mano lo óptimo en arte y literatura como medio de "hacerle la corte" y deleitar a una agradable joven». Ned ha caído rendido a la propia promesa publicitaria del género, que afirma su adecuación para el respetable cortejo de la clase media. El prefacio de un anuario aseguraba a los pretendientes que se podía «regalar y recibir sin riesgo de violar la decencia». Este objeto literario inofensivo viene a representar la alegre mediocridad de Ned. El menosprecio de la narradora es evidente y el desdén del apuesto doctor Tertius Lydgate, vigorizante, al dejar patente tanto su gusto más elevado,

como su atractivo sexual: «Me pregunto qué resultaría más bobo de aquí, las ilustraciones o la parte escrita». Sale el pobre Ned. [3]

No obstante, esa relación del libro obsequio con la estupidez, quizá más concretamente según la percepción de algunos hombres como Southey, Thackeray y Lydgate, se podría subvertir con efectividad. No pasó mucho tiempo antes de que ciertos sectores se apropiaran del género y de su popularidad con el fin de convertirlo en un vehículo para la transmisión de ideas radicales. Una de estas apropiaciones, que pretendía rentabilizar económica e ideológicamente la profunda penetración que tenían los libros obsequio en el mercado, fue *Autographs for Freedom*, publicado en Boston en 1853 a cargo de la Sociedad Antiesclavista de la Damas de Rochester. El prefacio expresaba la esperanza de que, «si bien se podría aceptar a modo de LIBRO OBSEQUIO, [este] podría contribuir a henchir la ola de ese sentimiento que, por Gracia Divina, arrastrará de esta tierra, por lo demás gozosa, el gran pecado de la ESCLAVITUD». El uso de las mayúsculas sirve para conectar dos discursos quizá inesperadamente análogos: el abolicionismo y el libro obsequio. Se recibieron mensajes de apoyo por parte de notables de la zona de Nueva York y otros lugares, entre ellos el antiguo esclavo y líder abolicionista Frederick Douglass y Harriet Beecher Stowe, a quien Abraham Lincoln atribuyó apócrifamente el inicio de la Guerra Civil estadounidense por medio de su novela *La cabaña del tío Tom*. El obispo de Oxford, hijo del renombrado abolicionista inglés William Wilberforce, escribió sucintamente: «Inglaterra enseñó a sus descendientes de Estados Unidos a lastimar a sus hermanos africanos. Cada inglés debería ayudar a los estadounidenses a desembarazarse de este incisivo y profundo perjuicio para esta raza y nación».

Autographs for Freedom combinó con eficacia dos populares géneros tradicionalistas, el álbum de la amistad y el libro obsequio, valiéndose de nuevas tecnologías para reproducir en formato facsímil las dedicatorias de los simpatizantes junto con la típica antología literaria del libro obsequio o

de recuerdo. En su escrito remitido a Ralph Waldo Emerson para solicitarle una colaboración (a la que este no accedió), la editora, Julia Griffiths, elogió su siguiente volumen: «La belleza de su exterior lo hará especialmente recomendable como regalo navideño o de Año Nuevo». Se publicitó la edición del libro en un formato de encuadernación sencilla (75 centavos) o en dorado (1 dólar); al año siguiente, su sucesor aumentó los precios a «1,25 dólares en muselina sencilla, 1,50 dólares con bordes dorados, 2 dólares con guardas y bordes dorados». Lo más interesante de *Autographs for Freedom* es el modo en que reorienta la tradición romántica, doméstica y feminizada del libro obsequio. Esta reiteración del género lo traslada de las redes del afecto privado hacia la esfera pública para promocionar y financiar la causa abolicionista.

Un libro obsequio, por lo tanto, parece funcionar según los códigos de conducta social que son admisibles para las mujeres y su lectura. Aquel que conlleve una clara agenda política e ideológica sabotea sutilmente las expectativas convencionales del formato. Los libros obsequio abolicionistas, pues, se asemejan bastante a un libro que hoy en día se conserva en Oxford y que llegó a la Biblioteca Bodleiana junto con los documentos del activista y sindicalista sudafricano Ron Press. Por fuera, este volumen da la impresión de ser un ejemplar de la edición en rústica de Penguin del libro de Raymond Chandler *Smart-Aleck Kill*, y, de hecho, las primeras nueve páginas se desarrollan en el estilo *hard-boiled* de novela negra que se podría esperar. Pero a continuación, enclavado en mitad de este relato breve, se esconde un manual de fabricación de bombas titulado «Umkhonto We Sizwe [La lanza de la nación]. An Elementary Handbook on Explosives». Publicado por el Congreso Nacional Africano para armar a sus efectivos, detalla técnicas prácticas para el uso urbano de explosivos, entre ellas cómo fabricar cócteles molotov, minas y trampas cazabobos. Por la portada, nadie lo diría. Los contenidos incendiarios de los libros obsequio abolicionistas tácticos como *Autographs for Freedom* son menos literales,

pero también ganaron terreno gracias a la divergencia entre el libro y su cubierta. Movilizaron a las simpatizantes mediante los vínculos afectivos y de amistad preexistentes, utilizándolos para concienciarlas mejor sobre la esclavitud y el movimiento a favor de la abolición. Convirtieron el aburrido y seguro libro obsequio en un arma y una herramienta ideológica más incisiva. Tal vez, si Ned Plymdale hubiera ofrecido algo como eso, *Middlemarch* habría tomado unos derroteros bastante distintos.

Los libros obsequio navideños desarrollaron y democratizaron una historia más amplia de los libros intercambiados como regalos, sobre todo en contextos más formales o diplomáticos. Un libro obsequio creado en un *scriptorium* monástico podía expresar lealtad y gratitud hacia un rey o un príncipe; en el sentido opuesto, el libro podía denotar clientelismo o favoritismo. En un manuscrito ilustrado de principios del siglo XV creado por el artista conocido como Virgil Master, el filósofo Alchandreus, vestido con una túnica verde, se arrodilla ante Alejandro Magno y le hace entrega de un ejemplar de su volumen de astronomía. Los cortesanos representados en la sala del trono son la clase de patronos adinerados que encargaban manuscritos como ese en la Francia de finales de la Edad Media. Boccaccio envió a Petrarca un ejemplar de un libro de Dante y recibió a cambio obras de Cicerón y Varrón: el intercambio de libros era una muestra esencial de amistad en la Italia humanista. Los libros eran un presente habitual en los inventarios de regalos de Año Nuevo que se le ofrecían a la reina Isabel I de Inglaterra. Esta tradición formal de agasajo tuvo su continuidad, por supuesto, en épocas más modernas: en Estados Unidos, las graduaciones se señalan con un ejemplar del vivaracho e inespecífico *Oh, the Places You'll Go!*, el peán al futuro de Dr. Seuss, y una poeta recientemente premiada, Carol Ann Duffy, siguió los pasos de sus antecesores poéticos y le entregó una copia de su obra a la monarca; la Royal Collection da testimonio de que, en su visita a una fábrica de tubos catódicos escocesa en 1997, la reina recibió un buen número de ediciones modernas de Shakespeare; y Barack y

Michelle Obama la obsequiaron en 2009 con un ejemplar de *The Rodgers and Hart Songbook* en un estuche de regalo. Sin embargo, me gusta pensar que, como hace mi madre, ella compra fielmente los libros de sus propios hijos: los ejemplares reales de *The Prince's Choice: A Personal Selection from Shakespeare*, *The Old Man of Lochnagar* y *The Elements of Organic Gardening*, todos ellos obras de S. A. R. el príncipe Carlos, vienen marcados en el catálogo como «adquiridos por la reina Isabel II».

Quizá algunos de estos presentes diplomáticos no fueran exactamente lo que esperaban sus receptores (¿le gustará a Su Majestad el teatro musical?). ¿Qué debió de hacer el emperador mogol Akbar con la magnífica Biblia políglota que le regaló una delegación jesuita en Fatehpur Sikri en 1580? Este libro, la llamada Biblia Regia o de Plantino, supuso toda una hazaña para la imprenta y la erudición europeas. Publicada en Amberes entre 1568 y 1573 con el patrocinio de Felipe II de España, esta edición en múltiples volúmenes estaba estructurada en columnas en hebreo, griego, arameo, caldeo y siriaco, cada uno de ellos traducido de forma independiente del latín. Con una tirada de 1.200 ejemplares en tamaño folio y papel fino, y 13 en vitela para el uso personal del rey Felipe, el libro se apoyó en una extraordinaria e innovadora labor de erudición multilingüe y conocimiento bíblico, y fue autorizada y refrendada por el sabio y teólogo Benito Arias Montano, cuya firma, en facsímil xilografiado, concluía cada una de las secciones. Los primeros cinco volúmenes del juego realizado en papel los ocupaban el texto y las traducciones; los últimos tres eran el *Apparatus sacer*: gramáticas, diccionarios y mapas. Según cuenta Pierre du Jarric, S. I., el cronista de los primeros misioneros jesuitas, en el momento en que se hizo el regalo, Akbar tenía unos cuarenta años, vestía *shalwar kameez* —«su atuendo exterior le llegaba a las rodillas y los pantalones, a los tobillos»— y lucía varias vueltas de perlas en la frente, aunque en privado disfrutaba de un traje de terciopelo negro de estilo portugués. Inteligente,

melancólico, bien informado, presto a la caza e interesado en la maquinaria y los inventos, aceptó el obsequio con gentileza.

> El rey recibió estos libros sagrados con gran reverencia, tomando cada uno de ellos en la mano uno tras otro y besándolos, tras lo cual los colocaba sobre su cabeza, lo que entre estas gentes es una señal de honor y respeto. De este modo actuó en presencia de todos estos cortesanos y capitanes, la mayoría de los cuales eran mahometanos. Después preguntó cuál de estos libros contenía los Evangelios y, cuando se le indicó, lo observó con mucha atención, lo besó por segunda vez y lo situó, como anteriormente, sobre su cabeza. Entonces dio órdenes a sus asistentes para que los libros fueran trasladados a su propia residencia y ordenó que se fabricara un suntuoso aparador para alojarlos.

Akbar poseía una extensa biblioteca de libros en árabe, latín, persa y sánscrito, y empleaba a un nutrido séquito de escribas, calígrafos y encuadernadores: tal vez este monumento a la imprenta europea encontró un lugar en esa cultura textual multilingüe, pero nadie sabe dónde se halla hoy en día este ejemplar concreto.

Así pues, los libros obsequio del siglo XIX estaban modificando las costumbres previas de regalar libros, un acto que tendía a centrar la atención en los autores que dedicaban y donaban determinadas ediciones a sus patrocinadores u otros lectores influyentes. Hicieron que todos los libros fueran considerados medios para garantizar unas redes amistosas horizontales, y no tanto las relaciones verticales de patrocinio y diplomacia. Convirtieron los libros en los obsequios definitorios de la edad moderna.

Pero, como hemos visto, comprar libros para otras personas puede resultar algo azaroso y la consciencia de este riesgo iba a aumentar en el siglo XX. Basándose en el análisis de algunas anécdotas acontecidas a sus amigos, el editor de Chatto & Windus, Harold Raymond, sugirió que se suprimiera el mercado navideño de libros obsequio a causa de la ansiedad que generaba en el cliente y «el miedo a regalar un libro inapropiado». En 1926, en una revista del gremio de libreros, propuso un programa nacional para «vender libros por cupones», más conocidos como «vales para libros». Raymond se dio cuenta de que las preocupaciones eran mayores cuando la intención era regalar libros y otros objetos comparables, y de que «esta

inseguridad se intensifica si es sabido que el receptor es amante de los libros y lee mucho». La ventaja del cupón, «pensado para que se asemejara más a una tarjeta navideña que a un vale para sopa», era que daba la impresión de ser un regalo más sutil que el dinero en metálico o que un giro postal y, al mismo tiempo, que estaba destinado a un artículo de una categoría que el dador juzgaba adecuado. «El tío John le envía un cupón a su sobrino Fred. Fred contempla el libro que adquiere con el regalo de Navidad del tío John, y el tío John se queda más satisfecho pensando que un giro postal por la misma suma probablemente habría acabado convertido en bombones o tabaco.» Por consiguiente, el libro es una clase de artículo de regalo que destaca por dos motivos. El primero, que escoger un libro adecuado para Fred es más arriesgado que escoger otro regalo distinto: regalar libros tiene una carga de significado mayor que otros obsequios. Segundo, que un libro es algo que la gente, Fred incluido, debería desear, pero tal vez preferiría no comprarlo a no ser que el dinero esté asignado de antemano. En 1932 se introdujeron los primeros vales. Los diseños y anuncios que se hicieron inicialmente ponían el acento en las posibles dificultades a la hora de regalar un libro, algo que esta nueva e inteligente bibliomoneda obviaba: «¡Su problema está solucionado! Así no hay riesgos de enviar el regalo equivocado: podrá escoger el libro que a él le guste».

Las teorías antropológicas del regalo nos ayudan a entender algunas de estas inquietudes sociales en torno al libro obsequio. En su influyente estudio *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss identificó lo que él llama «inalienabilidad» como la característica que define las relaciones del don: el don está siempre vinculado al donante y es un medio para cimentar la relación entre el donante y el receptor. Los regalos establecen lazos entre las personas, esto es, son algo más que una simple transferencia de objetos. Por el contrario, algo que se puede transferir de un poseedor a otro sin que medie un vínculo entre ellos es una pura mercancía, alienada de la persona que lo ha dado. Natalie Zemon Davis, al escribir acerca de los libros en

calidad de obsequios en la Francia del siglo XVI, sugirió que, aunque la primera tecnología de la imprenta había empezado a convertir los libros en objetos comerciales y capitalistas, la economía del regalo del siglo XVI había mantenido, no obstante, parte del aura propia de la era anterior a la imprenta. En su forma impresa, asegura, al igual que en la manuscrita, el libro era «un objeto privilegiado que se resistía a una apropiación permanente y al que era especialmente erróneo considerar una fuente de beneficio». Parte de esta aura especial sigue aún adhiriéndose a los libros en un grado que no se puede hacer extensivo a, pongamos por caso, los complementos de moda o los cosméticos (otros artículos deseables y de pequeño formato que se suelen regalar). Aunque son objetos comerciales, los libros implican unos lazos emocionales y de amistad que los hacen más próximos a la teoría de Mauss acerca del don que al concepto de mercancía.

La práctica de escribir en un libro una dedicatoria o un mensaje confirma que ese regalo atestigua una relación vigente, y no tanto un intercambio puntual: de ahí que encontrar en las librerías de viejo libros dedicados de los que alguien ha prescindido cause un placer tan melancólico y voyerista. Al ser devueltos al ámbito de la mercancía, estos libros conservan sus dedicatorias con sus expresiones de afecto, pero desligadas del contexto que les daba sentido. La selección que hace Wayne B. Gooderham, disponible en internet, de dedicatorias encontradas en libros ilustra este hecho. ¿Qué le habrá pasado a Paul para que Loveday le haya dado un ejemplar de Marx «con la esperanza de que luches siempre, con la mano, el corazón y la cabeza, por un mundo que sea políticamente democrático y social & económicamente igualitario»? ¿Lo harás, Paul? ¿Acaso «mi querida mujercita», a quien le regalaron un ejemplar de *La torre de Babel*, de A. S. Byatt, «para leer cuando yo esté ausente, pero sueñe contigo», no se limitaría a echarlo a la bolsa para la tienda de caridad y a huir con su profesor de pilates? ¿Cuánto tiempo guardará Andreas el libro de poemas de amor que le regaló Esther por San Valentín, antes de desbancarlo de la

estantería? Lo desconcertante de estos vestigios presentes en los libros de segunda mano es la señal de que un libro regalado siempre da testimonio de la relación que existe entre el donante y el receptor. Todos los libros están marcados de forma invisible con estas historias: las inscripciones visibilizan las redes como una especie de sulfato de bario bibliográfico. Los subsiguientes propietarios heredan una prehistoria de su libro y tienen que ser conscientes de que, al estar sellados con una emotiva dedicatoria, el nombre de una mascota o un mensaje privado, nunca podrán pertenecerles única o completamente a ellos.

El próximo capítulo, no obstante, nos presenta a dos o tres propietarios que arrojan luz sobre nuestra ancestral tendencia a hacer justo lo contrario: reivindicar con firmeza que nuestros libros son parte de nuestra forma única y estratégica de autopresentación.

4

Shelfies: Anne, Marilyn y Madame de Pompadour

Una vertiente insospechada del paso que dimos durante la pandemia global hacia las reuniones y entrevistas telemáticas fue la atención que se prestó al trasfondo bibliográfico que se encuadraba detrás de políticos, analistas y compañeros en el transcurso de estas. Una cuenta de Twitter llamada Bookcase Credibility (bío: «Lo que dices no es tan importante como la estantería que tienes detrás») reunió a 100.000 seguidores en torno a sus pantallazos con pies de foto chistosos. Uno de ellos interpretaba, cáusticamente, como una llamada de socorro un libro llamado *What Works*, que estaba del revés en una estantería, a la espalda de un ministro en apuros; otro reparaba en estanterías llenas de libros ordenados por colores; otros se regodeaban en la detección de múltiples ejemplares de los libros escritos por el hablante, en ocasiones incluso colocados con la cubierta de cara, como en una librería. Como respuesta a la semiótica exacerbada del fondo con biblioteca, un negocio de libros de segunda mano, que anteriormente había trabajado en la creación de decorados para el cine y la televisión, notificó unas ventas nacionales extraordinarias durante el confinamiento: sus empleados seleccionan para el vacilante novato en

materia de anaqueles una serie convincente de volúmenes que causen el efecto deseado ante la cámara.

No obstante, llevamos siglos siendo conscientes de que todos asociamos determinadas clases de libros con determinadas clases de personas, tal como demuestran los siguientes tres retratos de tres mujeres librescas. Cada una de ellas ha escogido una cuidadosa composición, en la que se incluyen uno o varios libros, para conformar la percepción del observador. En la imagen de cada una de estas mujeres prende la chispa de saber que se está transgrediendo una convención social, la de su propia imagen pública y, por extensión, de la imagen estereotipada de los hombres, más que de las mujeres, como seres inteligentes, cultos y leídos.

La primera data de la Inglaterra del siglo XVII: *El gran cuadro*, retrato de lady Anne Clifford. Clifford (1590-1676) pasó gran parte de su vida adulta inmersa en una batalla legal por salvaguardar sus derechos de sucesión sobre las tierras y propiedades de su familia en los alrededores de Skipton, al norte de Inglaterra. Al final, su tenacidad se vio recompensada y, cuando por fin recibió su herencia, conmemoró su lucha en un extraordinario cuadro en tres paneles. *El gran cuadro* se pintó al estilo del artista cortesano de moda, Anton van Dyck, pero a saldo: se desconoce el artista, aunque es probable que fuese el pintor flamenco Jan van Belcamp. Fue encargado hacia 1646, cuando Carlos I de Inglaterra se rindió ante el ejército parlamentario y se publicó la primera colección de poemas de John Milton; sin embargo, el tema que trata es más personal que público. El tríptico retrata en la tabla izquierda a una Anne quinceañera, momento en el que, a la muerte de su padre, debería hacer recibido su herencia con todo derecho. En el lado derecho aparece en la cincuentena y como única poseedora, por fin, de todas sus propiedades, acompañada únicamente de un gato y un perro. En el centro figuran sus padres, George y Margaret Clifford, además de sus hermanos pequeños, cuyas muertes en su infancia la convirtieron a ella en heredera, según acreditaba el vínculo que establecía que las

propiedades Clifford debían descender por línea directa, aun cuando, excepcionalmente, se hiciera por vía femenina. Una inscripción en cierto modo sorprendente explica que los niños están retratados después de la concepción de Anne, pero antes de su nacimiento, de modo que se la puede imaginar invisible, presente «cigóticamente» —si es que existe la palabra— en el retrato familiar central. Están, pues, las tres edades de Anne: prenatal, adolescente y viuda. Se pueden ver pintados numerosos escudos y retratos en miniatura que evidencian un entramado genealógico más amplio, en el que se concede una especial preponderancia a las mujeres. El cuadro, que en la actualidad se encuentra en la Abbot Hall Art Gallery, en Kendal, mide alrededor de 5 × 3 metros y sus modelos figuran a tamaño real. Este —y su gemelo, puesto que originalmente hubo dos copias de este cuadro *in situ* en las dos residencias principales de la familia Clifford— transmite la importancia de la familia y la herencia en la vida de lady Anne Clifford, un grandioso equivalente visual de los *Great Books* que ella misma dictó para que la historia de su familia quedara registrada.

No obstante, el elemento pictórico más significativo denota otra constante en la vida de Anne. En las tres secciones del tríptico aparecen en total unos cincuenta libros. Como sus lectores pintados, también estos son de tamaño real. Y no se trata de simples fondos o de un relleno genérico, lo que sería el equivalente en el siglo XVII de los libros vendidos al peso que decoran los pubs de pueblo. Bien al contrario, cada uno de ellos está pintado con una etiqueta que lleva un título corto que lo identifica. Los libros, y determinados libros en especial, juegan un importante papel en la imagen de sí misma que Anne quiso proyectar: ella invita a poner el foco en sus anaqueles y en lo que estos dicen de ella. Los libros están colocados en zonas específicas del cuadro, de manera que completen su relato biográfico. Las obras de geografía, historia, filosofía y religión del panel de la izquierda constituyen un listado de lecturas de juventud en el que se cuentan textos literarios además de trabajos de ensayo instructivo: *El*

cortesano de Castiglione, *La consolación de la filosofía* de Boecio, *La ciudad de Dios* de san Agustín, *Metamorfosis* de Ovidio, *Los ensayos* de Montaigne, el *Quijote* de Cervantes, las *Obras* de Chaucer y *Arcadia* de Sidney. Esta composición hace hincapié en el desarrollo intelectual y espiritual, especialmente en las obras literarias y filosóficas, y saca a relucir las redes culturales de Anne que estaban por llegar. En 1620, por ejemplo, Anne encargó la construcción de un monumento en homenaje al poeta isabelino Edmund Spenser en la abadía de Westminster; aquí, en su estantería, hay un ejemplar de sus *Obras*, publicado en 1611. Cuando era una joven casi veinteañera, había sido una de las bailarinas de la corte de la reina Ana en Whitehall, en los fastuosos espectáculos de Ben Jonson *The Masque of Beauty* (1608) y *The Masque of Queens* (1609); las obras escogidas de Jonson, con estos textos incluidos, aparecen en su biblioteca pintada. La etiqueta de un libro con el canto rojo sitúa el volumen en la biografía de la modelo: «Las crónicas de Inglaterra en prosa de Sa: Daniel Tutour para la Joven Dama» o, más rotundamente, «de Sa: Daniel Tutour para esta Joven Dama», en un libro pintado en un estante junto al retrato de un rubio Samuel Daniel, poeta, dramaturgo e italianista. Hay poemas y sermones de John Donne, que era conocido de Clifford; lo había oído pronunciar un sermón en Knole en 1617. La edición de Agustín, traducida al inglés por John Healey (1610, 1620) estaba dedicada al conde de Pembroke, Philip Herbert, el segundo marido de Anne. Sorprende, sin embargo, que Clifford no cuente, aparentemente, con un ejemplar del libro más famoso dedicado a los Herbert: el Primer Folio de Shakespeare, de 1623. Si queremos buscar un retrato contemporáneo en el que se use este volumen para determinar la imagen del homenajeado, hay que recurrir al retrato del poeta caballero sir John Suckling realizado por Van Dyck.

Gracias a otras fuentes, entre ellas un catálogo manuscrito de la biblioteca del castillo de Appleby que se ha descubierto recientemente, conocemos los títulos de más de 160 libros que pertenecieron a Anne. Esto

nos permite cotejar los que aparecen en *El gran cuadro* y valorar la selección que se hizo específicamente para la pintura de entre las obras de su colección. El desarrollo espiritual cristiano practicante tuvo una importancia evidente. Haciendo equilibrios sobre un ejemplar de los sermones de Donne, en el extremo superior derecho del cuadro, encontramos *Meditations and Devotions* (1635), de William Austin, un libro que, ya en su ornamentada portada, se presenta como un acto de homenaje por parte de su viuda «a modo de Monumento Sobreviviente [...] a su eternamente reverenciado Esposo» y empieza con «una Meditación para Nuestra Señora». Los registros domésticos de Clifford documentan que compró once ejemplares en folio en diciembre de 1669 por un total de 3 libras 13 chelines y 4 peniques. Está claro que veía estos libros como parte de su obligación pastoral como terrateniente para con su comunidad y distribuía esta y otras obras de consuelo espiritual y religioso entre los miembros de su casa. Clifford también guardaba una colección de libros de consulta sobre derecho y asuntos relacionados con la gestión de recursos, que resultaban útiles para una mujer que había pasado toda su vida adulta inmersa en disputas legales por sus tierras. Su ejemplar de *Elementos de la arquitectura*, de sir Henry Wotton, da cuenta de sus responsabilidades como terrateniente en su faceta de restauradora de los edificios de la hacienda. La imagen global que ofrece el cuadro es la de una lectora más activa que reflexiva, con libros prácticos que representan su propia búsqueda incansable de sus derechos legales y sus tierras. Algunos de sus libros contienen anotaciones suyas. En un margen de la escandalosa narración que había escrito Anthony Weldon desde su privilegiada posición, *The Court and Character of King James*, publicado en 1651, junto a la impresión del detalle impropio «su lengua demasiado grande para su boca», Clifford escribió «una descripción acertada del rey Jacobo». Sus diarios documentan que le gustaba que le leyeran, y entre las obras que se leían en voz alta se

encontraban los ensayos de Montaigne y *La reina de las hadas*, de Spenser, así como la Biblia y otros textos píos.

El gran cuadro es, en esencia, la autobiografía de Clifford y la refleja en tres momentos de su vida en un retrato multidimensional. Estas estanterías pintadas registran el entorno social y cultural de Anne, así como sus lecturas, y sintetizan su trayectoria personal desde la perspectiva de la mediana edad. Cuentan su historia del modo en que ella quiso que se contara. Estos libros tan destacados y reconocibles que se escogieron para su cuadro crean de forma evidente algo que podríamos llamar «bibliobiografía» o, más coloquialmente, *shelfie*.[1] Si bien ya con anterioridad había habido cuadros en los que se podía reconocer algún que otro libro, el suyo es el primero de un género con aspiraciones autobiográficas que está muy presente en el siglo XXI: a pesar de adelantarse a toda la tecnología vigente, incluida hasta la propia librería (las estanterías para libros modernas se suelen atribuir a Samuel Pepys, que en la década de 1660 mandó al carpintero Simpson construir librerías autónomas con vidrieras o aparadores basándose en modelos holandeses), Anne Clifford ha hallado «credibilidad de estantería».

También la halló la segunda modelo, un siglo más tarde. Jeanne-Antoinette Poisson, más conocida para la historia como Madame de Pompadour, fue la amante oficial del rey francés Luis XV entre 1745 y 1750. Pompadour mantuvo una larga relación profesional con el pintor François Boucher y fue este el artista, famoso por sus retratos idealizados, al que ella recurrió para una serie conocida como cuadros *femme savante*, concebidos para renovar su imagen de mujer más valorada por su intelecto que por su sexualidad. Los retratos de Boucher representan con frecuencia a Madame de Pompadour con un libro abierto o con un fondo de biblioteca. Uno de ellos, que en la actualidad está prestado de forma permanente a la Alte Pinakothek de Múnich, se encargó en 1756 para señalar el ascenso de una Pompadour de treinta y cuatro años en su calidad de dama de compañía

de la reina. Está realizado a tamaño real y muestra a la modelo en posición semirreclinada en un diván. Surge como flotando de un vestido de un intenso color verdemar ricamente decorado, extendido con delicadeza para mostrar toda su ornamentación de lazos rosas, y su pálido y terso escote es prominente. Mira hacia la izquierda, alzando la vista de un libro que tiene sobre el regazo, sujeto con la mano derecha: la insinuación de que su lectura se ha visto interrumpida momentáneamente viene dada por el pulgar que marca la página.

La sensación del cuadro es de inmovilidad: esperando, Madame de Pompadour mira contemplativa a media distancia, rodeada de la abigarrada suntuosidad de su alcoba. Se ven más libros en un armario rococó que se refleja en el espejo que hay detrás de ella, al cuidado de un reloj y unos malhumorados querubines que están tumbados encima. Un volumen encuadernado en piel roja está situado, como por casualidad, bajo un pequeño escritorio, con un sobre, una vela, una pluma y demás parafernalia de escritura, todo ello en desorden; hay papeles sueltos y dos rosas cortadas en el suelo junto a sus pies (asombrosamente pequeños) ataviados con unas zapatillas. Un perrito, un spaniel del rey Carlos que se llamaba Mimi, observa desde la esquina inferior izquierda del cuadro. La mirada elevada del perro crea una línea de vista diagonal que recorre el cuerpo de la modelo. Esta línea divide el libro y la cabeza de ella reflejada en el espejo, y fija la composición en la esquina superior derecha del marco, con una pesada cortina dorada que sirve para recalcar la teatralidad de la autopresentación de Pompadour.

En este retrato, Boucher recurre traviesamente a la tradición iconográfica que rodea a la lectora más famosa de todas. En las pinturas medievales y renacentistas de la anunciación, que es el momento en el que María recibe la visita del arcángel Gabriel y este le dice que concebirá un hijo al que llamará Jesús, tradicionalmente se representa a la Virgen leyendo. Normalmente se la situaba sentada en el lado derecho de estas

representaciones, igual que Pompadour en su retrato, y, aparte de otros elementos relevantes en este género pictórico, hay una cortina tras ella, lo que sugiere un entorno doméstico, un jarrón de flores cortadas, sobre todo lilas, y algunas veces un gato o, con menor frecuencia, un perro. Destaca el motivo reiterado de que la aparición inesperada del ángel, con el saludo «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo [...] bendita tú entre las mujeres» (Lucas 1,28), ha interrumpido a María en el acto de leer.[2] (La tradición iconográfica divergía: el cristianismo occidental desarrolló esta imagen de la Virgen culta, mientras que en las representaciones bizantinas se pintaba a María hilando, una metáfora física de la generación de materia por medio de la encarnación.) Esta actividad no se menciona en la única narración que hay en el Evangelio de la divina concepción de Jesús, sino que surgió de los evangelios apócrifos, que solían asociar a la joven María con una aplicada santidad por su inclinación hacia una vida de retiro protomonástico con sus libros, preparándose para su destinada encarnación. Algunas interpretaciones hechas en el periodo alto medieval desarrollaron el tema de que María estaba leyendo los salmos o bien los pasajes proféticos del Antiguo Testamento, y esta tradición fue importante a la hora de legitimar la lectura de las Escrituras por parte de las mujeres. La pregunta que María le hace al ángel, «¿Cómo será esto [...]?», se convirtió para los primeros comentaristas, que incluyen a Ambrosio y a Beda, en el modelo de interpretación bíblica activa e interrogativa. Por tanto, desde el siglo XII y hasta el XVIII, el patrón para la representación en un cuadro de una mujer leyendo se basaba en esta iconografía establecida de la anunciación.

Ponerse a la altura de esta iconografía sagrada constituía para Pompadour una osada reconfiguración de su imagen tras finalizar su relación íntima y sexual con el rey. Pompadour trabajó con Boucher en este exitoso relanzamiento de su carrera. Sus coetáneos entendieron esta iconografía tal y como se pretendía: una reseña del retrato elogiaba el modo

en que «los libros, los dibujos y otros accesorios indican el gusto de Madame *la Marquise* de Pompadour por las ciencias y las artes, que ama y cultiva con éxito, aquellas a cuyo estudio sabe cómo consagrar sus momentos productivos». Goodman observa que Boucher combina dos géneros, el retrato cortesano doméstico, que pone de relieve el rango del sujeto mediante la escala monumental y los accesorios opulentos, y el retrato intelectual de hombres o mujeres de letras en la erudita privacidad del estudio o el gabinete. Pero yo creo ver este retrato en la intersección de otros dos géneros distintos: una escandalosa anunciación secular mezclada con los retratos clasicistas contemporáneos de Venus, la diosa carnal del amor. En lugar de la pureza austera que transmite la situación de María ante la aparición del ángel, Boucher pinta un interior marcado por una lasciva intimidad y una suntuosidad en el consumo. La mujer lectora no espera aquí la impregnación espiritual de la visita angélica, sino los placeres temporales que le fueron dados gracias a su sexualidad: es sabido que el brazalete de perlas que lleva Pompadour en el brazo derecho, y que se ve justo por encima del libro abierto, tenía un camafeo de su anterior amante, el rey. En otro retrato contemporáneo de Pompadour, el dibujo a pastel de La Tour de 1755 que la representa en la tradición de los *philosophes* de la Ilustración, se podían ver los títulos de los libros: aquí no sabemos qué volumen ha escogido de su extensa biblioteca. Digamos solamente que no parece probable que sean los Salmos.

Tras su muerte en 1765, se publicó un *Catalogue des Livres de la Bibliothèque de Feue Madame la Marquise de Pompadour* con un listado de sus libros. La subasta sumaba más de 3.000 volúmenes, incluyendo los *Cuentos de hadas* de Perrault, *Manon Lescaut* de Prévost, *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders* de Defoe y *Tom Jones* de Fielding traducidos, volúmenes de poesía francesa, filosofía y literatura clásica. Había, tal como señala con aspereza Nancy Mitford en su biografía de la marquesa, «tan solo cinco libros de sermones». Los libros que formaban la biblioteca de Pompadour

estaban sellados con varias versiones del escudo de armas de tres torres que le compró el rey. Mitford apunta que «es evidente que leía sus libros y que no se limitaba a tenerlos como si fueran el papel pintado de sus habitaciones». Sus encuadernaciones predilectas, en tafilete rojo y verde oliva, se pueden ver en el retrato de Boucher, y los dos volúmenes que quedan inclinados sugieren que forman parte de una colección que está en uso, y no a una simple decoración simétrica. Pompadour fue una destacada mecenas de las artes, daba su apoyo a las artes visuales, a la fábrica de porcelanas Sèvres, al teatro, a la excavación de piedras preciosas y otras iniciativas. Su interés en los libros se hacía extensible a la imprenta y a las ilustraciones: había impreso, en una prensa que hizo llevar a su residencia en Versalles, la tragedia de Corneille *Rodogune* y trabajó personalmente en el grabado al aguatinta del frontispicio, a cargo de Boucher. Un ejemplar de este libro, encuadernado en tafilete rojo y con el escudo de armas de Pompadour, forma parte de la colección de Ferdinand de Rothschild, que se conserva en la mansión, construida al estilo de un castillo francés, de Waddesdon Manor. Durante un tiempo, a finales del siglo XIX, Rothschild también estuvo en posesión del retrato con vestido verdeazul de Boucher y lo tuvo expuesto en su casa de Piccadilly. Hoy en día se puede observar que el retrato combina sexualidad, erudición y la irónica revisión de las pías tradiciones iconográficas para presentarnos a su sujeto lector como una mujer con un poder y una seguridad serenos, que es dueña tanto de su notoriedad en la corte como de su inteligencia.

De la misma forma que los coetáneos de Pompadour se apoyaron en una lógica binaria para definirla —o era sexual o instruida—, también nosotros hemos tenido que hacer un esfuerzo por reconciliar la sexualidad y la erudición condensadas en una fotografía de Marilyn Monroe que tomó, en 1955, Eve Arnold, la primera mujer en sumarse a la influyente agencia fotográfica Magnum. Monroe, iluminada desde atrás por un sol vespertino y vestida con una llamativa camiseta a rayas y un pantalón corto, o quizá un

traje de baño, está sentada con las piernas desnudas, las rodillas levantadas hacia el pecho, en la rueda giratoria de un parque infantil. Está inmersa en las últimas páginas de un libro: *Ulises*, de James Joyce. Sus labios carnosos están ligeramente abiertos. Sostiene el libro con la mano derecha, por la contracubierta, afianzándolo en la cara interna del codo, y con el antebrazo izquierdo se abraza las rodillas: una postura que, al no permitir que se pasen las hojas con facilidad, sugiere que acomete la lectura con una concentración lenta e inmersiva.

Existe una cantidad asombrosa de instantáneas de Monroe que la retratan leyendo. Philippe Halsman hizo una serie en el apartamento de ella en las que utilizó sin reparo una estantería llena de libros como telón de fondo: la estrella, inclinada sobre la estantería para mostrar sus curvas, iba vestida con una prenda de lencería trasparente. En una de ellas está leyendo un libro sin identificar, colocado sospechosamente lejos de sus ojos, principalmente para no obstaculizar la visión de su magnífico torso, y hay una reedición de Modern Library boca abajo encima de la alfombra, junto a un disco de vinilo. En otras tomas, está leyendo *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, o los divertidos diarios de viaje de Earl Wilson, *Look Who's Abroad Now*, o bien, con más retintín, *Muerte de un viajante*, del que por un tiempo fue su marido, Arthur Miller. Las fotografías que le hizo Arnold en Long Island eran la preferidas de Monroe y ella estuvo directamente involucrada en su puesta en escena. Pero a muchos analistas les resulta difícil de aceptar que verdaderamente estuviera leyendo la exigente obra modernista de Joyce, en lugar de estar simplemente sosteniéndola como atrezo. Quizá esta suposición sexista confunde intencionadamente este encuentro lector con el de la comedia de Jean Negulesco *Cómo casarse con un millonario* (1953), el papel cinematográfico que fijó la imagen de «rubia tonta» de Marilyn. El personaje miope y despistado de Pola al que interpreta cree que los hombres no están interesados en las mujeres que

llevan gafas y, por lo tanto, no se pone las suyas: se la muestra estudiando un libro colocado del revés durante un vuelo.

La foto de Arnold lleva mucho tiempo considerándose una paradoja visual —arte culto y llano, estrella de Hollywood y escritor irlandés, mujer casquivana y hombre intelectual—, el contraste que reflejaba el análisis contemporáneo sobre el matrimonio Monroe-Miller, resumido en el titular de *Variety* «Lumbrera se casa con cintura de avispa». Se ha generado un amplísimo debate sobre si Monroe estaba realmente leyendo el *Ulises*. Cuando un estudioso de Joyce, que se disponía a aclarar si Monroe era, en efecto, la lectora más célebre y sofisticada del libro, se lo preguntó a Arnold, esta recordó que Monroe le había dicho que «guardaba el *Ulises* en el coche y que llevaba mucho tiempo leyéndolo: decía que le encantaba cómo sonaba y que lo leía en voz alta para tratar de encontrarle el sentido, pero se le hacía cuesta arriba». Parece una respuesta de lo más convincente, a tenor de los placeres y desafíos que presenta el texto. Pero, al mismo tiempo, el *Ulises* es una elección deliberada. Si se lo considera un atrezo teatral, al mismo tiempo se reconoce el papel activo de Monroe a la hora de controlar su propia imagen. Aquel mismo año, la imagen de Monroe que más circuló fue la de su falda levantada sobre la rejilla de ventilación del metro de la avenida Lexington. Un cartel recortado a tamaño natural recorrió todos los cines para promocionar *La tentación vive arriba* en enero de 1955. La fotografía del *Ulises* de Arnold funciona de forma muy diferente. Jeanette Winterson la describió como «sexy» por la sensación de autonomía de «la diosa, sin necesidad de agradar a su público o a su hombre, simplemente viviendo dentro del libro». La postura de Monroe es concentrada e íntima. Los comentarios del artista del libro Buzz Spector con respecto a las conexiones eróticas del libro parecen relevantes: «Cuando leemos —la distancia convencional entre el ojo y la página es de unos treinta y cinco centímetros— nos convertimos en el atril que acoge al

libro: pecho, brazos, regazo o muslos. Esta proximidad es el territorio del abrazo, de la posesión; no se puede entrar sin permiso».

Puede que esto se cumpla en el caso de los libros en general, pero también hay algo particularmente subido de tono en la edición concreta que escogió Monroe. Ella y su ejemplar de *Ulises* ponen en contacto dos símbolos de sexualidad, transgresión y modernidad americana. Para los lectores del siglo XXI, el trabajo de Joyce es conocido como una obra maestra modernista, un clásico por su valor, estatus y forma. Para los lectores de mediados del siglo XX, aún no se había desembarazado del escándalo asociado a la historia de su publicación inicial. La publicación por entregas de la novela en 1920 se interrumpió a causa de un juicio por obscenidad, y los ejemplares que se habían importado de la primera edición, publicada en París por Shakespeare and Company, fueron interceptados y secuestrados. En el Reino Unido, lo único que nos hace falta es saber el nombre del Director de Acusaciones Públicas: sir Archibald Bodkin. Este nombre victoriano casaba bien con las actitudes victorianas, y una lectura selectiva de la última sección del libro bastó para convencerlo de que *Ulises* era obsceno y que había que prohibir su publicación.

A principios de los años treinta, Random House forzó la cuestión de la censura al importar abiertamente ejemplares del libro a Estados Unidos. El revolucionario caso de *Los Estados Unidos de América vs. un libro titulado* «Ulises» *de James Joyce* se vio en 1933. El juez John M. Woolsey falló que el libro era más artístico que pornográfico y, por lo tanto, no se podía prohibir en virtud de la legislación por obscenidad: enseguida se publicó una nueva edición que incorporaba en los textos preliminares una relación de los esfuerzos que habían conducido a su publicación. Morris L. Ernst, el abogado de la editorial, escribió un prólogo en el que declaraba que su publicación era «la culminación de una batalla larga y tenaz contra los censores». «Dado el caso *Ulises*, en lo sucesivo debería ser imposible que los censores sostuvieran un ataque legal en contra de cualquier libro de

integridad artística, sea cual sea su grado de franqueza y de espontaneidad.» Su expresión era tópica: al igual que el programa coetáneo de ayuda federal de Roosevelt, el libro prometía «el *new deal* de la ley de las letras». La primera edición estadounidense viene acompañada de un extenso resumen de la argumentación legal y una carta de Joyce en que les desea éxito a sus editores americanos, antes de que el propio texto empiece con una desmesurada letra S a toda página: «Solemne, el gordo Buck Mulligan...».

Esta edición, publicada tras el juicio sobre su censura y que se hace eco de este en sus páginas, es la que está leyendo Monroe. Su encuadernación en tela de color claro con las letras en rojo y negro es inconfundible. La serie de Modern Library, que publicó versiones más económicas de *Ulises* durante los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, también habría estado disponible, pero la elección de Monroe de esta edición en especial transmite un importante mensaje de fuerza. Como ella, este volumen concreto en tapa dura es un símbolo de liberación sexual e intelectual.

Y ya que podemos precisar parte de la importancia que tiene esta edición y no otra, también podemos ir un paso más allá. La fotografía deja patente que, al igual que hizo el ofendido sir Archibald décadas antes, Monroe está leyendo las últimas páginas del libro: el grueso de hojas descansa, ya pasadas, sobre su antebrazo izquierdo. El final de *Ulises* es «Penélope», el famoso monólogo de Molly Bloom: ocho largos párrafos sin puntuación que terminan con una reiterada afirmación: «[...] primero le rodeé con mis brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todo perfume sí y el corazón le corría como un loco y sí dije sí quiero Sí». Se trata de una parte del texto de Joyce que a menudo es elogiado por el reconocimiento de los deseos y placeres autónomos de las mujeres: una materia de lectura muy apropiada para una Marilyn Monroe que bombardeó la América de Betty Friedan con su dinámica sexualidad rubio platino. [3]

En octubre de 1999, la subasta en Christie’s (Nueva York) de las pertenencias personales de Marilyn Monroe alcanzó los 13 millones de

dólares. Por la maza pasaron los *stilettos*, los pantalones vaqueros, una foto de Joe DiMaggio, vestidos, guiones... y sus libros. La extensa biblioteca de Monroe incluía obras de Albert Camus, Ralph Ellison, Ian Fleming, George Bernard Shaw, Tennessee Williams, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Colette, Dorothy Parker y Jack Kerouac. Títulos como *The New Joy of Cooking*, un libro de oraciones hebreas (Monroe se convirtió al judaísmo al casarse con Miller), una Biblia y el libro infantil de Watty Piper *La pequeña locomotora que sí pudo*, en una edición de 1930 que tal vez la acompañara desde su infancia, completaban su autorretrato. Entre el lote de libros estaba, por supuesto, aquella edición estadounidense de 1934 de *Ulises* tal y como la captó Eve Arnold; se vendió por 9.200 dólares. Al igual que Anne Clifford y Madame de Pompadour antes que ella, la manipulación autoconsciente que hizo Monroe de su imagen demostró una astuta comprensión de los libros y de su importancia social. Su retrato con *Ulises* saca provecho de una aparente yuxtaposición entre el *sex symbol* y la seriedad literaria para proyectar a una mujer librescamente independiente, inmersa en y moldeada por las lecturas que ella misma escogía.

5

Primavera silenciosa y la consagración de un clásico

«¿Por qué leer los clásicos?», pregunta el perspicaz escritor y bibliófilo Italo Calvino, y en su respuesta propone catorce definiciones de un clásico. Mis favoritas son la número seis, «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir», y la número catorce, «es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone».[1] Todas las definiciones de Calvino hacen referencia al contenido del clásico y al impacto que este tiene en su lector, pero yo abogaría por una definición suplementaria de lo que convierte a un libro en clásico. Un clásico es el resultado de una clase determinada de materialidad que tiene que ver con el formato, la tipografía, la extensión y la encuadernación. Estos elementos determinan las expectativas con respecto a la importancia del contenido. Encontraríamos incongruente un clásico impreso en fuente Comic Sans y en papel grueso, su forma lo devaluaría en cierto modo. En cambio, sería de esperar que un texto clásico estuviera impreso en papel de gran calidad con una tipografía elegante o que estuviera encuadernado con una cinta marcapáginas, que incluyera una cubierta agradable al tacto u otros elementos fastuosos que transmitan un peso cultural. No se trata únicamente de que estos aspectos materiales del

libro resulten apropiados para la seriedad de su contenido; en realidad dan forma a nuestras expectativas —incluso las generan— con respecto a esa seriedad. Todo esto es lo que Gérard Genette llamó, con gran repercusión, «paratextos»: aquellos elementos de la publicación impresa que «permiten a un texto convertirse en un libro y que se pueda ofrecer como tal a sus lectores». Genette utiliza un ejemplo: «Limitándonos únicamente al texto y prescindiendo de toda una serie de directrices que nos guíen, ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?». Se podría añadir, ¿cómo leeríamos ese texto si no viniera acompañado de una introducción académica, notas y apéndices, como sucede en la edición publicada por Oxford University Press, editada por Jeri Johnson y que lleva el sello de su colección World's Classics?

Desde los primeros libros elaborados a manos de los escribas, los clásicos han venido enmarcados por un aparato crítico o acompañados de anotaciones. Los textos seculares y las ediciones académicas de los clásicos no tardaron en adoptar la disposición sobre la página de las glosas bíblicas. Las glosas y los comentarios en la página estaban tan estrechamente ligados a los contenidos serios e importantes que la presentación en este formato se convirtió en un billete de entrada al canon literario. La forma confería estatus de clásico. Algunas veces hace falta una chanza para poder ver la forma del original que se da por sentado: por ejemplo, la obra satírica de Pope *Dunciad Variorum*, de 1729, se abre con los versos de Virgilio actualizados para la época de Grub Street —«A los libros y al hombre yo canto»— en una página dominada por largas y paródicas notas al pie. [2] La página de Pope se proclama «clásico» al tiempo que se mofa del concepto. Un texto clásico en una edición moderna —por ejemplo, los volúmenes de The Arden Shakespeare, un básico muy conocido en las aulas inglesas— probablemente tendrá una introducción a cargo de un académico u otro intermediario y notas explicativas, ya sea a pie de página (más caras de componer y, por lo tanto, más «clásicas») o bien al final del libro. Puede

formar parte de una serie que comparta el distintivo impreso, marcado explícitamente como «clásico», como es el caso de las ediciones en rústica de lomo negro de la serie Penguin Classics. Cuando esta colección aceptó publicar la edición inglesa de la *Autobiografía* de Morrissey junto con Homero, Austen y Tolstói, el desajuste entre la novedad del libro y el solemne imprimátur de la serie fue notorio. [3] Un portavoz de Penguin hizo un valiente intento por reconciliar ambos: «Un libro se podría publicar como Penguin Classic porque se halle en el proceso de convertirse en un clásico. Es algo que nos gustaría comentar con Morrissey». La controversia puso de manifiesto que el formato otorga autoridad al contenido y viceversa, en la misma medida. Es decir, un clásico tiene que ver tanto con el libro en cuanto objeto como con lo que hay escrito en su interior. Si bien la autobiografía de Morrissey contaba con el distintivo en negro, el diseño de la cubierta y el título de la colección de clásicos, carecía de los añadidos o, como diría Genette, los paratextos: ni introducción ni cronología ni anotaciones ni lecturas complementarias. Aparentaba ser un clásico, pero no sonaba como tal.

Igual que las mujeres de la famosa expresión de Simone de Beauvoir, uno no nace clásico, sino que se hace (a no ser que seas Morrissey). Si la condición de clásico queda registrada en forma del libro físico, los pasos que llevan a ello también se pueden leer a lo largo de las distintas ediciones de esa misma obra. El relato devastador de Rachel Carson sobre las consecuencias en los seres humanos y el medioambiente del uso de pesticidas químicos, *Primavera silenciosa*, es el ejemplo perfecto de una obra que muta de polémica menor a superventas y más tarde a obra maestra a lo largo de medio siglo de cambios de formato, de cartoné a rústica, de libro de bolsillo para el gran público a publicación especializada y finalmente a clásico. Un recorrido por la evolución de esta obra a través de sus distintas libricidades nos muestra cómo la materialidad condiciona el modo en que leemos.

El lúcido análisis de Rachel Carson sobre la relación existente entre las grandes corporaciones, la ciencia industrial y la destrucción medioambiental fue el primer libro orientado a un público generalista que describió la propagación de pesticidas por toda la cadena trófica. Fue publicado por primera vez en formato periodístico, como una serie de extractos en *The New Yorker*, en junio de 1962. Las piezas de la revista, al igual que el libro que se publicaría ese mismo año, combinaban técnicas poéticas, memorias, descripciones y análisis científico. Las primeras líneas lo dejan patente:

> Era una primavera sin voces. En las madrugadas que antaño fueron perturbadas por el coro de robines, pájaros gato, tórtolas, arrendajos, chochines y multitud de otras voces de pájaros, no se percibía un solo rumor; solo el silencio se extendía sobre los campos, los bosques y las marismas.
>
> En las granjas, las gallinas empollaban, pero ningún polluelo salía de los cascarones. [4]

La plataforma de la que gozó Carson en la prestigiosa revista literaria era indicativa de su posición: anteriormente había escrito dos libros sobre el entorno marino que habían tenido una buena acogida.

Las cartas que se recibieron en *The New Yorker* a raíz de sus artículos fueron de apoyo en su mayoría, pero un corresponsal sugirió que la argumentación de Carson reflejaba sus «simpatías comunistas» y señalaba que «podemos vivir sin aves ni animales, pero, tal como demuestra la caída actual de los mercados, no podemos vivir sin negocios». En el exaltado periodo posmacartista, cualquier enfrentamiento con las grandes industrias estaba condenado a generar una reacción. Algunas empresas amenazaron con retirar su publicidad de la revista. Temiendo un desafío legal, Carson negoció cuidadosamente su contrato editorial en Estados Unidos con el ánimo de limitar su responsabilidad.

La edición en cartoné de Houghton Mifflin de 1962 costaba 5 dólares. Estaba encuadernado en tela verde, con una sobrecubierta verde monte y una tipografía grande, amarilla y blanca. Hay una imagen pequeña y estilizada de un arroyo, tal vez una interpretación errónea del título: [5] el

primer capítulo, «Una fábula para el día de mañana», aclara que *Primavera silenciosa* «trata de explicar» la ausencia de aves y de «las voces de la primavera en incontables ciudades de Norteamérica». La segunda palabra hace referencia a la estación, no al curso del agua. El eslogan «La autora de *El mar que nos rodea* y *The Edge of the Sea* cuestiona nuestro intento por controlar el mundo natural en el que vivimos» es un resumen desacertadamente tibio de un libro apremiante y valiente que obtuvo su fuerza comercial e ideológica gracias a la combinación de ciencia y activismo. El diseño de la sobrecubierta suele constituir el primer acto de interpretación en el camino que emprende la obra hacia su público lector: el diseño de la primera edición de *Primavera silenciosa* resta importancia al revolucionario mensaje del libro.

El interior del libro se reprimió de un modo similar. *Primavera silenciosa* llevaba un epígrafe de «La Belle Dame sans Merci» de Keats, «Los juncos se han marchitado en el lago / y ningún pájaro canta», así como ilustraciones de especímenes botánicos y de paisajes a cargo de Lois y Louis Darling. Estas sugerían la idea de un libro de naturaleza romántica, de carácter familiar y reconfortante. Acreditado desde hace tiempo como un pionero del movimiento ecologista, *Primavera silenciosa* abrió asimismo la vía a uno de los géneros editoriales más vendidos a finales del siglo XX: la divulgación científica. La mayor parte de lo que contó Carson ya lo sabían los científicos y otros especialistas, por más que no siempre lo admitieran públicamente. Lo que resultaba novedoso de su enfoque, y del libro que lo promulgaba, era la presentación de este material para un público más amplio. La base científica del relato estaba documentada, pero no quedaba visible en la maquetación. Una «Nota de la autora» manifiesta que «no he querido recargar este texto con notas de pie de página»; en cambio, una «Lista de fuentes principales» hace las veces de apéndice. La lista alcanza las sesenta páginas aproximadamente. En *Primavera silenciosa*, estos elementos diferentes —epígrafe, apéndice, ilustraciones— ponen de relieve

el género dinámico e innovador del libro: es en parte un tratado científico, en parte literatura sobre naturaleza (*nature writing*), en parte controversia, en parte divulgación científica, y esta síntesis condensa su contenido contracultural. Siendo un libro escrito por una mujer ecologista que no trabajaba para ninguna institución académica o científica, y escrito para plantear un desafío directo a la crisis moral que aquejaba a una ciencia de laboratorio aparentemente fría y objetiva, su formato encarna su postura antagonista, pese a que la cita y el diseño de la cubierta intenten modular los explosivos argumentos de Carson.

En el Reino Unido, *Primavera silenciosa* se presentó inicialmente de un modo bastante alejado de esta estrategia de venta estadounidense, con una cubierta roja y el nombre de la autora y el título en letras grandes, comentarios promocionales del biólogo evolutivo (y eugenista) Julian Huxley, así como una introducción de lord Shackleton, que elogió «este libro brillante y controvertido» e hizo hincapié en la relevancia de sus ejemplos estadounidenses en el contexto británico. Mediante el empleo de ejemplos ecológicos locales —la decadencia del halcón peregrino, la hambruna de la patata en Irlanda, el papel de la organización The Nature Conservancy en la protección del medioambiente—, defendió «la gestión ecológica para promover un equilibrio natural que se avenga también a las necesidades del hombre». Así, el libro de Carson se presentó ante los lectores británicos enmarcado por unas autoridades (masculinas) que ofrecían tanto una promoción de las ideas de la autora como cierta forma de traducción del contexto medioambiental estadounidense al británico. Transcurridos pocos meses desde su publicación, *Primavera silenciosa* estaba circulando en ediciones para clubs de lectura a ambos lados del Atlántico, entre ellos el ilustre club Book of the Month. También se envió a los suscriptores del Reino Unido en calidad de elección mensual del Readers Union, «seleccionado por méritos propios de entre las listas de todas las principales editoriales y publicado (al módico precio de 6 chelines,

más un pequeño recargo por el envío) en volúmenes compactos y bien confeccionados, diseñados para agradar y perdurar».

Ocurre que las historias culturales de la lectura a menudo subestiman las ediciones para los clubs de lectura y miran por encima del hombro a sus usuarios, describiendo sus selecciones de lecturas guiadas como burguesas y faltas de osadía. Se da por supuesto que los clubs de lectura distribuyen volúmenes como si fueran mercancía para personas profundamente ajenas al gusto por los libros; da la sensación de que los lectores, más que comulgar con los libros, simplemente los consuman. La ambivalencia del novelista literario Jonathan Franzen con respecto a su aparición en el equivalente moderno de club del libro del mes, *The Oprah Winfrey Show*, se podría interpretar como un ejemplo de esta suspicacia. Después de que Franzen renunciase a participar en su programa en 2001, la anfitriona explicó que «se debió a que, al parecer, él se sentía incómodo y le suponía un conflicto que le escojan como parte de la selección del club del libro». Parece ser que la renuencia de Franzen estaba, en parte, relacionada con el hecho de que los libros lucieran la marca del programa televisivo: «Yo lo considero mi libro, mi creación, y no quiero que lleve ese logo de propiedad corporativa». Las elecciones lectoras de Oprah iban marcadas con una pegatina con el logo «O», un distintivo que se valoraba en decenas de miles de dólares en ventas para el título en cuestión.

La Asociación de Libreros Anticuarios de Estados Unidos define la edición de club de lectura como «normalmente una reimpresión asequible que emplea papel y encuadernación de baja calidad y que se vende por suscripción a miembros de un club de lectura; en general tiene poco interés para los coleccionistas de libros y un escaso valor monetario». El formato, por lo tanto, se caracteriza por las connotaciones y los rasgos físicos, opuestos al más deseable y lujoso «clásico». Pero los clubs de lectura son más poderosos de lo que esto podría dar a entender, ya que han tenido un importante impacto en materia de ventas y difusión. El libro de Carson

encajaba particularmente bien en la preferencia del Book of the Month como «divulgador de conocimientos generados profesionalmente», tal como lo expresa Janice Radway en su cariñoso análisis de «un club que emplea sofisticadas técnicas de mercadotecnia para vender no solo un libro en particular, sino la mismísima idea del buen gusto».

Pese a todo, el club estaba ansioso por presentar a sus miembros *Primavera silenciosa*. El proceso habitual de escoger a partir de un artículo de opinión del comité de selección generó un informe tremendamente positivo. *Primavera silenciosa* fue descrito como «el libro más revolucionario desde *La cabaña del tío Tom*». A pesar, o tal vez a causa, de este reclamo publicitario, el presidente del club dio el infrecuente paso de apremiar a los lectores a no rechazar la selección de octubre, diciéndoles, con la retórica propia de la Guerra Fría que con tanta eficacia había empleado la propia Carson, que el tema del libro era tan trascendente y devastador como «el conflicto nuclear mundial». Las otras selecciones del club Book of the Month para 1962 ofrecen un marco enteramente distinto en el que situar *Primavera silenciosa* y a su público: los jueces escogieron obras de Steinbeck, Faulkner y Mary Renault, en una lista en la que figuraba la novela más vendida del año, *La nave de los locos*, de Katherine Anne Porter, junto con el ensalzado análisis de Barbara Ward sobre la economía mundial, *The Rich Nations and the Poor Nations*. Los estudios sobre la distribución de los clubs del libro tienden a centrar el foco en el denigrado sector de la cultura llamada *middlebrow*, más generalista y accesible, y no se alejan demasiado de sus condescendientes implicaciones, ni tan siquiera cuando tratan de redefinir el término. Sin embargo, en el caso de *Primavera silenciosa* la edición para club de lectura fue todo un éxito. Al estar orientada directamente a un público amplio, la edición del club Book of the Month, de un austero verde oscuro y con las letras blancas, fue de hecho el símbolo definitivo del movimiento crucial de Carson, por medio de la edición, hacia el gran público. Había escrito un

libro para despertar la resistencia popular al dominio de la maquinaria químico-militar: más que cualquier otra primera edición, la versión de club de lectura es la encarnación en forma de libro de este público popular.

La polémica que rodeó a *Primavera silenciosa* fue intrínseca a su éxito. Una compañía de la industria química anunció que «si el hombre siguiera las enseñanzas de la señorita Carson, regresaríamos a los tiempos oscuros, y los insectos y las enfermedades y las plagas volverían a heredar la tierra». Los ataques personales y misóginos contra Carson eran una constante. Un chiste insinuaba que, siendo una «solterona», su interés por la genética era absurdo; otro la describía como una bruja sobrevolando con su escoba el Congreso mientras, por debajo, los racionales hombres de ciencia testificaban en contra de su libro. *Primavera silenciosa* provocó la aparición de otras publicaciones tanto a favor (por parte de sus editores, que apuntalaron su autoridad con declaraciones de científicos que la apoyaban) como en contra de sus argumentos (por parte de representantes de la industria química). El panfleto de 1963 de Monsanto, «The Desolate Year», reescribía el lírico primer capítulo de Carson para presentar un mundo empobrecido y hambriento tras la prohibición de los pesticidas. Las reverberaciones se fueron propagando y los debates convirtieron *Primavera silenciosa* en un superventas. El impacto cultural y científico de la obra de Carson fue inmediato y amplio, desde entrevistas y comisiones en el Congreso hasta canciones de Joni Mitchell y tiras cómicas de Snoopy («Las chicas necesitamos tener nuestras heroínas», dice Lucy después de que su hermano la acuse de estar «siempre hablando de Rachel Carson»). La ubicuidad de Carson y de sus ideas quedó registrada en posteriores ediciones, que incorporan información acerca de las reacciones que estas causaron y sobre sus ventas. En 1964, la edición en rústica se alejó mucho del resumen amable que «cuestiona nuestro intento por controlar el mundo natural», y pasó a calificar *Primavera silenciosa* del «superventas, famoso en todo el mundo, sobre nuestro entorno devastado y la contaminación

causada por el hombre que está poniendo en peligro cualquier forma de vida en la tierra». La edición británica de bolsillo de Penguin, publicada un año más tarde, no se anduvo con chiquitas, con un diseño de portada que mostraba una fotografía de un pájaro muerto y un extracto que recalcaba «un persistente y continuo envenenamiento de todo el medioambiente humano». Una década más tarde, una edición en rústica de Fawcett que costaba 75 centavos lucía una dramática cubierta negra con las letras en blanco y una insignia dorada donde se anunciaba «el candente superventas del que todo el mundo habla». En efecto, su traducción a una docena de lenguas europeas a lo largo de los años sesenta, y al chino, el coreano, el tailandés y el turco en los setenta y ochenta, habían convertido *Primavera silenciosa* en un fenómeno editorial internacional.

Las ediciones de bolsillo para el mercado generalista eran mayoritariamente un fruto de la posguerra en Estados Unidos y el Reino Unido. Se vendían al margen de los canales de distribución limitada habitual de las librerías, que eran, casi exclusivamente, espacios más propios de las grandes ciudades. Un expositor de libros de tapa blanda en las terminales de los aeropuertos, las cadenas de tiendas y las estaciones de autobuses captaban a un público mucho más amplio. Un informe elaborado por la Unesco en 1965 sobre este nuevo formato daba fe de su capacidad disruptiva en términos literarios y culturales, así como de su particular modelo económico:

> El libro en rústica se imprime en papel corriente pero agradable, tiene una encuadernación recia, con una cubierta colorida que muy a menudo viene ilustrada. Nunca se tiran menos de unas cuantas decenas de millares de ejemplares y raramente se vende cada volumen a más del equivalente de la paga por hora [...] Su movilidad intelectual es enorme: si en 1961 supuso el 14 por ciento del total de los libros producidos en Estados Unidos, en 1962 supuso el 31 por ciento, y la ratio sigue aumentando.

El precio, el formato y los nuevos canales de distribución le dieron al libro en rústica una afinidad natural con los títulos juveniles, contraculturales y *baby boomers* en todos los aspectos. Un entrevistado

anónimo de Kenneth Davis, que escribió un estudio sobre «el uso del libro de bolsillo en América», alude directamente a un título representativo:

> De joven, me prestaron una edición de Ballantine de *El Señor de los Anillos* de Tolkien y fui transportado de inmediato a la Tierra Media. Quedé fascinado y empecé a releer la trilogía a intervalos regulares [...] Libros como los de esta trilogía no se pueden disfrutar como es debido durante el día. No, yo me guardaba la trilogía para una atenta lectura nocturna, algo con lo que acurrucarme en la cama. Eso no se puede hacer cómodamente con un libro de tapa dura. La oleada de popularidad de Tolkien se disparó con la contracultura de finales de los años sesenta y sin duda estaba ligado a ella, ya que los personajes de Tolkien abrazaban causas idealistas y las conquistaban con perseverancia y determinación. Un verdadero mito para la época. Una edición en cartoné nunca habría atraído a tantos seguidores, pues habría dado una impresión demasiado «institucional», demasiado semejante a aquellos libros de texto tan temidos que blandían los maestros soporíferos.

El uso del libro en rústica tuvo un efecto similar en *Primavera silenciosa*, al reforzar su tensa distancia con lo institucionalizado y poniéndola al mismo nivel que a la contracultura de la década de 1960.

Las versiones en tapa blanda de *Primavera silenciosa* siguieron reimprimiéndose mientras la crisis ecológica que en ella se describía no mostraba signos inmediatos de perder relevancia. La edición publicada en 1994, con una introducción del demócrata Al Gore, activista por el medioambiente, se dirige a un lector distinto y establece un nuevo marco para la obra. Gore rememora el impacto que tuvo la obra en su pensamiento político desde los primeros años; era «uno de esos libros que leíamos en casa por insistencia de mi madre y luego lo debatíamos en la mesa a la hora de la cena». Y cuando se publicó la edición del cuadragésimo aniversario fue con una sensación de recapitulación: «*Primavera silenciosa*: el clásico que lanzó el movimiento medioambientalista». Esta venía precedida de un prólogo biográfico a cargo de Linda Lear (la historia de la propia Carson, incluyendo su muerte prematura por cáncer de mama en 1964, había pasado a un primer plano en la mitología de su libro superventas) y un epílogo del biólogo Edward O. Wilson. En parte, la advertencia de Carson iba en contra de la aceptación pasiva del progreso, el consumismo y el crecimiento económico que caracterizaba a los Estados Unidos de los años sesenta y

siguientes: era una inevitable ironía que su libro acabara por considerarse uno de los productos más lucrativos de la industria editorial. Pero las distintas ediciones que se fueron publicando a lo largo de esa década y a continuación representan la difusión de la señal de alarma ecologista, desde la revista al superventas, desde el precavido «cuestionamiento» a la condena más airada.

La edición del cuadragésimo aniversario proclamaba la condición de «clásico» para *Primavera silenciosa*. La paradoja es que fue admitido en esta elitista categoría gracias a su ingente éxito de público. Pero, si el formato confiere la autoridad, el lugar de Carson en el panteón de los grandes escritores estadounidenses había quedado por fin garantizado gracias a la publicación de *Silent Spring & Other Writings on the Environment* en la edición en cartoné de Library of America de 2018. Esta colección establece de forma consciente el canon estadounidense en unos hermosos libros de tapa dura que llevan el nombre del autor en su característica letra cursiva. Su encuadernación de cosido Smyth aseguran que los volúmenes se puedan abrir sin que el lomo se doble: un libro de Library of America permanece plano sobre el escritorio como el texto de una autoridad al que hacer referencia, más que con el que acurrucarse. Vienen encuadernados en tela, con guardas en papel kraft y una cinta incorporada como marcapáginas: un formato de lujo en una era de producción masiva. Los editores presumen de que el esbelto formato —algo más estrecho de lo esperado, con elegantes proporciones acentuadas por una raya tricolor horizontal, justo por debajo del centro— está basado en el número áureo de belleza estética de Euclides. Se trata de unos volúmenes que combinan los placeres visuales, táctiles e intelectuales para producir una biblioteca que «dure generaciones». Esa es, quizá, la definición definitiva de un clásico.

Las ediciones de Library of America son, desde luego, preciosas, perfectamente equilibradas, quedan elegantes en la estantería y en la mano.

Representan la apoteosis impresa del manifiesto ecológico de *Primavera silenciosa* en su tránsito desde el semanario al clásico. Pero, tal vez, esta aceptación material a que adopte su condición canónica le robe algo de urgencia a la escritura de Carson, apartándola del ámbito del activismo y neutralizándola, en cambio, con la mano muerta de la biblioteca. Carson abría *Primavera silenciosa* dando las gracias a todos aquellos que luchan por «darles la victoria a la cordura y al sentido común en nuestra acomodación al mundo que nos rodea» y acabó con una arenga a elegir «el otro camino», el que nos aleja de los insecticidas químicos. La sugerencia de Calvino, en el sentido de que el clásico continúa «como ruido de fondo», parece condenar a *Primavera silenciosa*, si no a un silencio absoluto, sí al menos a una presencia más amortiguada. Un clásico está más cerca de la vida callada y protegida del coleccionismo de libros que de la urgencia inmediata de la primera línea de protesta. Es demasiado pronto para consignar el libro de Carson a la biblioteca: queda mucho trabajo por hacer para devolverle la voz a la primavera.

6

El Titanic y el tráfico de libros

Un retrato de Harry Elkins Widener nos muestra a un hombre joven, de rostro afable y soñador, con una severa raya al medio, el dedo índice de la mano izquierda marcando el punto de lectura en un libro de pequeño formato, tal vez su preciada edición de los poemas de Keats. Nacido en 1885 en el seno de una familia de la élite de Filadelfia, Widener se crio como parte de la clase pudiente y ociosa, el mismo mundo que permitió al economista Thorstein Veblen conocer en profundidad lo que él llamaba, de modo muy convincente, «consumo ostensible». El consumo ostensible de Harry era libresco. Ya a la edad de veinticuatro años poseía una importante colección de libros de más de quince mil volúmenes. En la solicitud que presentó en 1909 para unirse al Grolier Club, una exclusiva sociedad de Nueva York para bibliófilos ricos, admitió con orgullo ser coleccionista «principalmente de los libros que me interesan», en especial de escritores e ilustradores del siglo XIX. «En la actualidad, el más bello arte de mi biblioteca lo conforman Shakespeare, libros extrailustrados [...] y colecciones casi completas de las primeras ediciones de Swinburne, Pater, Reade, Stevenson y Robert Browning.» En cambio, lo único que sabemos de las lecturas reales de Widener es que el libro que se llevaba cuando estaba fuera de casa era *La isla del tesoro*. Con la ayuda de su indulgente y

acaudalada madre, su afán coleccionista se acentuó una vez que pasó a ser miembro de la Grolier. El librero de la sociedad de Filadelfia A. S. Rosenbach colaboró con su joven protegido y cliente en un catálogo impreso y de carácter privado de la colección Widener. El puesto de honor lo ocupaba una reciente adquisición, el ejemplar de 1613 de *Arcadia* que perteneció a la condesa de Pembroke, dedicado por el autor, «Tu hermano que te quiere, Philip Sidney». El catálogo, como corresponde a un ambicioso bibliófilo, era en sí mismo una obra espléndida: un centenar de copias en papel y dos en vitela, en formato cuarto (impreso a cuatro hojas por pliego), con reproducciones facsímiles cubiertas con papel tisú. Edmund Gosse felicitó a Widener «por la posesión de una casa de libros magnífica». Su propietario hizo un testamento en el que se los legaba a su madre, con el deseo de que fuesen donados a la Universidad de Harvard en calidad de colección que llevara su nombre.

El coleccionismo de libros era una de las ocupaciones de alto estatus para los hombres acaudalados estadounidenses de la Edad Dorada, cuando J. Pierpont Morgan, Henry E. Huntington y Henry C. Folger estaban todos utilizando sus bibliotecas para blanquear, respectivamente, los sustanciosos beneficios de sus finanzas corporativas, sus ferrocarriles y su petróleo. El sociólogo Russell W. Belk define el coleccionismo como «el proceso de adquirir y poseer activa, selectiva y apasionadamente cosas apartadas de su uso cotidiano»: el libro de coleccionista es para su exhibición, no para su lectura. Coleccionar, según observa Belk, es una actividad fundamentalmente adquisitiva y posesiva, pero estos impulsos a veces quedan disimulados por el elevado valor estético o cultural de sus objetos. Esto debería sonarnos de algo: una persona que compra más libros de los que va a poder leer ocupa un lugar distinto en la anatomía del consumismo que alguien que acumula bolsos de diseño o coches de alta gama o zapatillas deportivas de marca. El disfrute occidental del término japonés *tsundoku*, que viene a definir la tendencia a acumular libros sin leer, indica

el deseo por una categoría que reconoce las compras de libros como algo que, en cierto modo, se aleja del acaparamiento del consumo material de lujo y suscribe, sin estigmas, el valor del libro más allá de su lectura. En el siglo XIV, Richard de Bury dejó escrita en *Filobiblión* su visión de los placeres del coleccionismo de libros como un medio que «limpiará de los excesos el amor que hemos tenido por los libros del cargo de exceso». Este cargo y el intento por contrarrestarlo son perennes. El diagnóstico del siglo XIX fue todavía más severo que el del mero exceso. La «bibliomanía» se solía caracterizar por un inmoderado e incluso ruinoso apego por los libros adquiridos mediante compra o hurto, con una profunda implicación de que estos libros debían estar al servicio de una colección inerte y posesiva, más que para su lectura o cualquier otro uso directo. Entre otras cosas, esta patología de la bibliomanía tenía el inconveniente de que no hacía grandes distinciones entre el coleccionista y el ladrón: ambos estaban programados para adquirir libros por cualesquiera medios a su alcance.

Uno de los pocos debates clínicos que existen sobre la bibliomanía, publicado por Norman D. Weiner en el *Psychoanalytic Quarterly*, recurre exclusivamente a referencias literarias e históricas. Weiner sugiere que hay pocos estudios de casos clínicos porque la conducta es «egosintónica», es decir, que es aceptable para uno mismo porque es compatible o consecuente con las convicciones fundamentales o la personalidad y, por lo tanto, no se experimenta como problemática ni se presta a intervención terapéutica. La obsesión por los libros, al igual que las justificaciones para coleccionar libros, se ve como algo deseable, éticamente distinto a otras clases de coleccionismo. La teoría de Weiner halló sugestivas analogías entre los relatos sobre la adquisición de libros y las historias de conquista sexual, lo que lleva a «pensar en las actividades del hombre histérico hipersexual que se consuela constantemente diciéndose que no ha sido castrado». Su forma de demostrarlo, quizá no del todo científica, fue que Casanova encontró su retiro final como empleado en el castillo de Dux, en Bohemia, en calidad de

estimado bibliotecario del conde Waldstein. En la época álgida del coleccionismo de libros, P. G. Wodehouse continuó con este atractivo tema con su creación del hilarante bibliófilo estadounidense Cooley Paradene, de Long Island. La costosa biblioteca de Paradene «provocaba que cuando en ella entraban los bibliófilos, estos corrieran por ella en círculos extáticos, fisgoneando y husmeando y emitiendo gemidos de excitación como perros que súbitamente se hayan zambullido en un centenar de aromas embriagadores». La actividad aparentemente cerebral del coleccionismo de libros es claramente más «ello» que «superego». De hecho, no todos los coleccionistas de libros son masculinos: hay destacadas coleccionistas estadounidenses que son contemporáneas de Harry Widener, entre las que se cuentan Abby Ellen Hanscom Pope y Amy Lowell (su colección, como la de Widener, se encuentra hoy en día en Harvard). Son, no obstante, las excepciones que confirman la regla.

Y si, por un lado, el coleccionismo expresa algo en particular acerca del coleccionista, por el otro también transforma la esencia del objeto. Nuevamente, el teórico del coleccionismo, Belk: «Cuando un objeto entra en una colección, deja de ser un artículo fungible y se convierte en un objeto singular que ya no se puede intercambiar libremente por algo de un valor económico similar; adquiere su valor en el contexto de la colección». Así pues, el coleccionismo aparta al libro de la circulación y del intercambio. Es, por lo tanto, uno de los muchos medios de que nos hemos valido —incluyendo el obsequio, la anotación, la dedicatoria y la propia lectura— para transformar los libros de producción industrial en reliquias únicas.

Podemos comprobar el proceso de esta transformación cuando Harry Widener sale a comprar libros. A finales de marzo de 1912, estaba con sus padres en Londres en un frenesí de compras. Era una época extraordinaria para ser un pudiente coleccionista de libros. El cambio del poder económico de Europa a Estados Unidos, la decadencia de las familias hacendadas

inglesas y la fragmentación de sus propiedades, así como el auge de lo que Bernard Berenson llamaba los «archimillonarios», todo ello significaba que las grandes ventas de libros raros concitaban un gran interés público y precios elevados. Las transferencias de los libros valiosos de las bibliotecas de la aristocracia inglesa a los nuevos palacios del dinero del Nuevo Mundo era un motivo de debate y de preocupación cultural en el Reino Unido. Widener tenía ganas de comprar para darse el gusto, ya que, en una subasta reciente, su nuevo y extremadamente rico rival, Henry Huntington, había mejorado su oferta en todo aquello que él deseaba adquirir.

En la tienda del librero anticuario más eminente de Londres, Bernard Quaritch de Grafton Street, compró muchos artículos, incluyendo un juego de nueve volúmenes en formato cuarto, con encuadernación holandesa en tafilete, de *Historia de la decadencia y caída del imperio romano*, de Gibbon. Además, escogió un ejemplar de 1598 de los *Essaies* de Francis Bacon que Quaritch había adquirido en la subasta de Alfred Henry Huth unos meses antes. Esta primera edición de diez de los ensayos de Bacon era un libro de tamaño bolsillo, de unos veinte centímetros de largo, con el título completo, *Essaies: Religious Meditations*. En la tienda de J. Pearson and Co., Widener compró a continuación una rareza del primer siglo de la imprenta, un pequeño folleto informativo de 1542 de cuatro hojas en octavo (impreso a ocho hojas por pliego) e impreso en tipos de letra gótica. Visto desde la actualidad, cuesta obviar la dramática ironía que guarda esta compra de última hora del relato de un desastre: *Heavy News of a Horrible Earthquake Which Was in the City of Scabaria in This Present Year*. En aquel momento se creía que era la única copia que se conservaba. Widener la empaquetó, junto con su nuevo ejemplar de Bacon, en su bolso de viaje y se unió a su familia en el viaje inaugural del transatlántico de lujo que había de llevarlos a casa. El nombre del barco: RMS Titanic.

La noche del 14 de abril de 1912, cuatro días después de zarpar, y a unos seiscientos kilómetros de Terranova, la magnitud de los daños ocasionados

en el casco del barco por una colisión con un iceberg quedó patente. La madre de Harry, Eleanor Widener, y su doncella fueron evacuadas en el bote salvavidas número 4 a las 1:55 horas. La tasa de supervivencia de las mujeres que viajaban en primera clase fue la más alta de entre todas las categorías de pasajeros: su bote fue rescatado por el Carpathia y las mujeres, trasladadas a Nueva York. Ni Harry Widener, de veintisiete años, ni su padre sobrevivieron. Sus cuerpos nunca fueron recuperados.

Puede que hoy en día nos soliviante, pero, por lo visto, a sus amigos no se les antojó una falta de tacto hacer hicapié en que en la catástrofe también se había perdido una de sus adquisiciones librescas. Si bien la mayor parte de su botín londinense cruzó el Atlántico en un baúl con listones de latón en el RMS Carpathia (el barco que navegó cruzando la banquisa para responder a la llamada de socorro del Titanic y recogió a cientos de supervivientes), el libro de ensayos comprado en Quaritch no estaba allí. «Justo antes de que el Titanic se hundiera —informó su amigo y librero A. S. W. Rosenbach en un catálogo póstumo de la colección de obras de Robert Louis Stevenson de Harry— le dijo a su madre: "Madre, me he metido el volumen en el bolsillo; el pequeño 'Bacon' va conmigo". Esta es con toda seguridad —añadió Rosenbach— la mejor anécdota de toda la historia de los libros.» Al parecer, el folleto sobre el terremoto también se perdió, pero este no era tan susceptible de ser objeto de una elegía antropomórfica.

La trágica historia de Widener fue inmediatamente reescrita en el marco de su bibliofilia. El ejemplar de Bacon que se hundió con él contenía reminiscencias de la historia del poeta Shelley. El cuerpo ahogado de Shelley fue identificado, después de que su barca volcara tras zarpar de Pisa, gracias al ejemplar de *Lamia*, de Keats, que llevaba en el bolsillo y que le fue entregada por su amigo Leigh Hunt, que a su vez lo había recibido del propio Keats. Hunt había señalado sus pasajes favoritos para que Shelley los leyera con detenimiento; el volumen, a excepción de la

encuadernación, quedó destruido en la pira funeraria de Shelley. También había otras conexiones que destacar. *The Daily Telegraph* describió a Widener como «un Lycidas americano», en referencia a la elegía de Milton a Edward King, un joven de Cambridge que se ahogó en 1637, a la edad de veinticinco años, frente a las costas galesas. De la alusión miltoniana se hizo eco Rosenbach, que finalizó su propia elegía por Widener, pronunciada en el servicio que se celebró en su homenaje, citando el poema: «¿Quién no querría cantar a Lycidas?». En la biblioteca de Widener figuraba, cómo no, un ejemplar en tafilete azul de la primera edición de esta elegía lírica incluida en *Poemas*, de Milton, del año 1645, además de las primeras ediciones de *El paraíso perdido*, *El paraíso recobrado* y la defensa que hizo Milton de la libertad de prensa, *Areopagítica*.

Ya desde el primer momento, en la reacción inmediata y consternada de la prensa a esta pérdida en 1912, las historias sobre el Titanic han tendido a subrayar las ironías por su lujosa condición. Como símbolo de la opulencia de la época, el barco se diseñó con el fin de resultar atractivo para las élites adineradas que deseaban cruzar de Europa a América con comodidad y elegancia. Pretendía aventajar a sus rivales transatlánticos en confort y glamur, con ascensores eléctricos y camarotes de primera clase con paneles de madera, el distinguido Café Parisienne en la cubierta B, los salones de baile forrados de espejos, los modernos gimnasio y piscina: «oropel» y «vanagloria», como lo expresó Thomas Hardy en su poema sobre el desastre, «The Convergence of the Twain». Sin embargo, la mayoría de los pasajeros que iban a bordo, al igual que en cualquier viaje semejante, no eran los Widener, los Guggenheim ni los Astor. Más bien viajaban en tercera clase o en el entrepuente. Muchos se marchaban a Estados Unidos con la esperanza de labrarse una nueva vida próspera como trabajadores o colonos, a veces de forma independiente, a veces en familia y a veces con el fin de reunirse con algún contacto que ya había culminado su migración. Charlotte Collyer y su marido, Harvey, por ejemplo, viajaban con su hija a

bordo del Titanic para iniciar una nueva vida en una granja de fruta de Idaho. Harvey se ahogó junto con los ahorros de toda su vida. Pål Andreasson, de diecinueve años, viajaba desde Suecia para reunirse con su hermano, que había emigrado a Chicago hacía algunos años; también él se perdió en la tragedia. La señora Safiyah Ibrahim, que anteriormente ya había intentado entrar en Estados Unidos desde Siria, pero le había sido denegada la entrada por culpa de una infección ocular contagiosa, estaba intentando reunirse con su marido, Wassuf, que ya se había asentado en Greensburg (Pensilvania), donde estaba empleado en una planta metalúrgica. Ella sobrevivió y los Ibrahim tuvieron una vida floreciente en Pensilvania, anglicanizando su nombre como Joseph y Sophie Abraham.

La relación de pasajeros registrados en la isla de Ellis, el punto de entrada en el que se evaluaba a los inmigrantes que llegaban a Estados Unidos, permite comprobar las dimensiones de las nuevas llegadas en torno a la época del viaje maldito del Titanic. Una búsqueda aleatoria: Josef Bacon de Laczki, Galitzia, diecisiete años; Isaac Bacon, ruso de veinticuatro años, a bordo del Verdi, en 1909; en 1910, William Bacon, de dieciocho años, de Catfield, a bordo del Baltic; Jan Bacon, polaco, dieciocho años, de Laczki, Galitzia, a bordo del Main; el armenio Louther Bacon, de dieciocho años, de Turquía, y su hermano de diecinueve, Eghia, en el Niagara en 1911; Mary Bacon, de Nottingham, con su hijo de cuatro años, Albert, a bordo del Campania, y Edward Bacon, veintidós años, de Belfast, a bordo del Celtic el mismo año; Vasilo Bacon, con sus hijos Georges y Nicoleta, de Dauti, en Grecia, a bordo del Eugenia en 1912. A estos les podemos sumar el sentenciado Francis Bacon, de Londres, 314 años, a bordo del Titanic, también en 1912, que nunca alcanzó el Nuevo Mundo.

Eran mujeres y hombres que vieron nuevas oportunidades en América y que se desarraigaron de sus familias, comunidades y redes sociales para empezar una vida diferente. El paralelismo con el libro que venía oculto de

Inglaterra a Estados Unidos resulta estimulante, pero hay que admitir que la voluntariedad cambia un poco: los *Essaies* de Bacon no eligieron, exactamente, saltar de los anaqueles de la tienda de Quaritch en Bloomsbury y embarcarse hacia el Nuevo Mundo. No obstante, los miles de libros europeos que compraron los ricos magnates estadounidenses de la Edad Dorada eran también migrantes económicos. Igual que los hombres y mujeres que buscaban trabajo, estos volúmenes seguían al dinero, dejando tras de sí fincas decadentes, austeridad económica y un Viejo Mundo que estaba deviniendo cada día más el pariente pobre del Nuevo. Los libros migrantes se enviaban a su nueva vida en las bibliotecas, museos y colecciones del Nuevo Mundo en los mismos barcos en los que viajaban sus homólogos humanos. La tracción de libros hacia el oeste la percibieron con inquietud muchos aficionados del Reino Unido: una tira cómica de un periódico británico de 1922 retrataba a un Tío Sam con un ejemplar de un Primer Folio de Shakespeare bajo un brazo y el cuadro *El joven azul* de Gainsborough bajo el otro. Ambos habían salido en las noticias tras una destacada venta a Estados Unidos.

Los sociólogos que reflexionan acerca de las posesiones que se reubican junto con los migrantes hablan de «objetos diaspóricos», esto es, cosas que se desvinculan de su lugar de origen y adquieren un nuevo significado en su nuevo contexto: son al tiempo familiares y extraños. Un estudio reciente, por ejemplo, habla sobre la ubicación de las *matrioshkas* en los hogares de la comunidad migrante rusa. Los libros son ejemplos particularmente apropiados en este debate, ya que todos ellos se dispersan desde su lugar de origen, desplazándose hacia y con sus propietarios. La portabilidad es intrínseca a su éxito tecnológico y cultural. Un reciente proyecto fotográfico de ACNUR (el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados) realizado por Brian Sokol incluye un retrato de Iman, una siria de Alepo, que actualmente se encuentra en un campo de refugiados en Turquía con sus dos hijos, en que muestra un gran Corán que se trajo consigo para su

protección. La conocida como Biblia de Kennicott, un manuscrito elaborado en la Galicia del siglo XV por el escribano Moisés Ibn Zabarah en el año judaico 5236, es un testimonio del exilio de los judíos españoles, desterrados por Fernando e Isabel en 1494. La llamativa escritura sefardí y las delicadas formas sombreadas de Zabarah, además del trabajo de un artista que contribuyó con numerosas ilustraciones antropomórficas y zoomórficas, y que firmó el libro como Joseph Ibn Hayyim, dieron como resultado una obra maestra. La familia de Isaac di Braga, patrón de Zabarah, se exilió primeramente a Portugal y más tarde al norte de África y Gibraltar. La Biblia los acompañó en su progreso migrante y este viaje documenta su experiencia de la diáspora.

Otros textos bíblicos más pequeños y menos elaborados han acompañado también de manera destacada a otros migrantes más recientes. En 2019, Tom Kiefer, que trabajaba en el centro de detención de las fuerzas de control aduanero en la frontera entre Estados Unidos y México, en Arizona, tomó una conmovedora serie de fotografías de las posesiones de los migrantes que los agentes confiscaban y desechaban. Lo que resulta tan poderoso de estas imágenes, expuestas bajo el irónico título de «El sueño americano», [1] son las vidas individuales que se atisban tras estos artículos baratos, cotidianos pero personales, y la absoluta brutalidad que entraña tratar estas posesiones como basura. Entre las fotografías de cepillos de dientes y juguetes infantiles, hay una imagen de seis libros azules de pequeño formato dispuestos en hileras sobre un pañuelo estampado de cachemira. Son ejemplares del Nuevo Testamento. Estos Nuevos Testamentos en español, publicados con los Salmos y Proverbios, los distribuye Gideons International, una editorial cristiana evangélica con sede en Nashville (Tennessee), más conocida por su costumbre de dejar Biblias gratuitas en las habitaciones de los hoteles. Al principio, la simetría en las composiciones fotográficas de Kiefer sugiere que se trata simplemente de múltiples copias de un libro de producción y distribución masivas: la página

web de Gideon afirma que ha regalado más de 2.000 millones de ejemplares en múltiples lenguas a lo largo del siglo pasado. Pero un análisis más pormenorizado demuestra que estos libros arrojan un atisbo sobrecogedor de su vida social y emocional. Son representantes de sus olvidados dueños. Una Biblia azul viene cuidadosamente marcada con el aleteo fluorescente de un Post-it; otra contiene, aparentemente, fotografías u otros recuerdos y se mantiene cerrada gracias a una goma; una tiene la cubierta descolorida por la luz del sol; otra ha quedado curvada sobre el contorno de un cuerpo, tras haber sido transportada en un bolsillo. Hasta el libro más industrial adopta una forma y un carácter individuales por el uso; incluso estas Biblias idénticas, en español, de los migrantes son, cada una de ellas, por el aprecio que se les tiene, únicas en su especie. Por esta particularidad, se trata de objetos de una clase bastante distinta a los peines, los tubos de pasta de dientes o las pastillas de jabón que se repiten en las otras imágenes de Kiefer.

Al igual que sucede con los migrantes humanos, la perspectiva de que los libros regresen a casa es de lo más emotivo. En 1982 un periodista mexicano sacó de la Bibliothèque Nationale de París un antiguo códice azteca de dieciocho páginas y lo entregó al Museo de Antropología de la Ciudad de México como un acto guerrillero de restitución. Una recién independizada república de Islandia alcanzó una resolución más diplomática tras iniciar una negociación con su antigua metrópoli, Dinamarca, con respecto a la repatriación de manuscritos trasladados a la Universidad de Copenhague en el siglo XVII. Islandia alegaba que existía una ineludible obligación moral de devolver los manuscritos una vez que se había puesto fin a su unión con Dinamarca en 1944. La contraargumentación propuesta por las autoridades políticas y culturales danesas era bien conocida gracias a otros debates sobre la restitución del patrimonio cultural: los oponentes adujeron que los manuscritos tenían relevancia para una herencia escandinava que trascendía las fronteras del

Estado nación de Islandia y, por otro lado, que Islandia no contaba con una infraestructura adecuada para acoger el patrimonio, conservarlo y estudiar los tesoros.

En 1971, la televisión retransmitió en directo una larga comitiva que recorría el puerto de Reikiavik dando la bienvenida a la fragata militar danesa y al ministro danés de Educación que venían a retornar dos textos islandeses, el *Flateyjarbók* [Libro de Flatey o de la isla plana] y el *Konungsbók eddukvaeda* [Libro real de la edda poética o Edda mayor]. (Por contraste, la bandera de la Biblioteca Real de Copenhague ondeaba a media asta.) El *Flateyjarbók* es una compilación de sagas de los reyes nórdicos, en dos volúmenes de gran formato y profusamente ilustrados. Está escrito sobre vitela con una tinta negra brillante que se elaboraba hirviendo plantas de gayuba negra y tiene unas letras capitales de una iluminación especialmente bella. La *Edda mayor* es un libro «poco atractivo» de pequeño formato y encuadernación marrón que contiene unas noventa páginas de versos escritos a modo de prosa para ahorrar espacio en sus oscurecidas páginas de vitela (la descripción es de Carolyne Larrington, su traductora más reciente al inglés). Enviado en 1662 a modo de obsequio al rey Federico III de Dinamarca (de ahí el nombre de *Konungsbók*), es un testimonio primigenio único de la descripción poética de la Escandinavia precristiana y ha resultado vital para nuestro conocimiento de la mitología nórdica y la leyenda heroica. La *Edda mayor* ha ejercido una importante influencia en la cultura, desde el ciclo wagneriano del *Anillo* hasta *El Señor de los Anillos* y *Juego de tronos*. Otros más de mil manuscritos literarios y administrativos islandeses en poder de Dinamarca fueron devueltos a lo largo de los siguientes veinticinco años, lo que situó a esta pequeña y libresca nación independiente a la vanguardia de los debates acerca de la restitución de artefactos culturales por parte de los gobernantes de sus antiguas metrópolis. En 2021, en el quincuagésimo aniversario del inicio de la devolución de manuscritos, Islandia dio comienzo a las labores de

construcción de una nueva Casa de Islandia, en la Universidad de Reikiavik, para su conservación. Se trata, según cuenta Jeanette Greenfield, «del sobresaliente ejemplo de una gran devolución de propiedad cultural entre estados», un potencial modelo para las reclamaciones de restitución de objetos por parte de los museos coloniales, como el Museo Británico, a los que el comisario de arte y activista Dan Hicks ha dado recientemente el sobrenombre de *brutish*.

Los manuscritos islandeses eran libros únicos. Pero el folleto sobre el terremoto de Harry Widener que se perdió en el mar, a diferencia de su dueño y de las otras 1.495 víctimas del Titanic, no era irreemplazable. Si se consulta el catálogo de la colección Widener, que actualmente se encuentra en la Universidad de Harvard, allí está. En una subasta apareció una copia que había figurado en la colección del vehemente coleccionista victoriano Thomas Phillipps. Phillipps había dejado un testamento que decía que su inmensa biblioteca debía permanecer en su casa a perpetuidad, que ningún librero ni ningún otro desconocido debía reordenarla y que ningún católico romano ni su hija ni yerno (James Halliwell-Phillipps, también coleccionista y que se tomaba demasiadas libertades con las tijeras como para constituir una presencia de total confianza en la biblioteca) debían obtener permiso para ver los libros. El testamento fue revocado y declarado demasiado restrictivo. La colección de Phillipps se vendió en numerosas subastas que se prolongaron hasta la década de 1990. El volumen del terremoto lo vendió William H. Robinson, libreros de Pall Mall, en 1950. El comprador fue, nuevamente, un hombre llamado Widener, George Jr., que donó este sustituto del libro que se había perdido junto con su hermano Harry para añadirlo a la colección de Harvard. Comprar un sustituto para la colección Widener supone reconocer que los libros del joven coleccionista son una expresión del hombre mismo: sus gustos, sus ambiciones, su presencia; un *shelfie* de principios del siglo XX. Pero es también un

pertinente recordatorio de que, rotundamente, los libros, a diferencia de las personas, suelen ser reemplazables.

Con el coleccionismo, dice Belk, «el coleccionista impone orden a una porción controlable del mundo. Los objetos coleccionados forman un pequeño mundo en el que manda el coleccionista». Tal vez sea una fantasía de control y orden lo que apuntala muchos ejemplos de coleccionismo de libros. Sin embargo, este reino de coleccionismo pretende erigir unas fronteras a las que los libros se resisten. La portabilidad intrínseca de los libros significa que siempre están en movimiento, siempre migrando, siempre desplazados. Son los objetos diaspóricos definitivos.

7

Las religiones del libro

A comienzos del siglo XXI, una campaña para fans de la saga cinematográfica *Star Wars* que promovía que, cuando les preguntaran por su religión en el censo del Reino Unido, se identificaran como «jedi», dio como resultado casi 400.000 declaraciones de fe. Algunos años después, la Comisión de Caridad dictaminó que el jedi no era una religión, dado que no fomentaba un crecimiento moral ni ético y que, por lo tanto, el Templo de la Orden del Jedi no reunía las condiciones para gozar del estatus de organización benéfica. Con todo, en un aspecto importante, el universo en constante evolución de *Star Wars* puso de manifiesto que la morfología del jedismo no seguía el mismo patrón que otras religiones mucho más asentadas. Los episodios posteriores de la saga actualizaron el jedi para convertirlo —al igual que el judaísmo, el islam o el cristianismo— en una religión del libro. En *Los últimos jedi (Episodio VIII)*, un Luke Skywalker desilusionado y entrecano se ha retirado a Ahch-To, un planeta lejano que fue el lugar en el que nació la orden del jedi. Como si fuera un Próspero (de *La tempestad* de Shakespeare) interplanetario, cuenta con la compañía de su biblioteca: ocho volúmenes encuadernados de las antiguas escrituras jedi almacenados en una estantería que se encuentra en el tronco hueco de un árbol. Al igual que todas las bibliotecas icónicas desde la de Alejandría, el

fuego destruye la colección. Yoda, con su característica sintaxis, se mantiene imperturbable ante la conflagración y desestima el valor de los libros: «Apasionantes no eran». Viene a insinuar que el futuro de los jedi quedará asegurado gracias a que los humanos se transmiten su sabiduría no de manera escrita, sino oral. Sin embargo, en los últimos instantes de la película se descubre que las escrituras, junto con un puñado de guerreros rebeldes, han sobrevivido y han quedado cuidadosamente guardados en el Halcón Milenario. La princesa Leia alienta a la mermada resistencia diciéndoles que «tenemos cuanto se requiere» para la reconstrucción, y eso incluye los antiguos libros.

Los fans de *Star Wars* apreciarán el contraste con el modo en que la serie retrata los Archivos Jedi, un depósito de conocimiento digital avanzado ubicado en la Sala Larga del Trinity College de Dublín. Los libros de escrituras no son, al parecer, esos paquetes inmateriales de información. Más bien, estos objetos sagrados fueron creados amorosamente para el decorado de la película a manos de artesanos «que diseñaron e imprimieron hojas con aspecto de vitela concienzudamente detalladas, luego las encuadernaron en el molde de una cubierta tallada a mano». La archivista oficial de Lucasfilm, Madlyn Burkert, describe «una pila de páginas sueltas, diseñadas y escritas como si de verdad contuvieran el conocimiento de aquellos primeros practicantes jedi. Se presta una atención increíble al detalle en cada página, capas de pan de oro mezclado con pigmentos azules y un alfabeto imposible de identificar, inspirado tal vez en algún pergamino o garabato primitivo de nuestra propia historia de la humanidad». Las escrituras inventadas de los jedi se asientan sobre las claves visuales de los protocolos establecidos para los textos sagrados o mágicos: antiguas encuadernaciones en piel, vitela, pan de oro, pigmentos azules, alfabeto antiguo. Es curioso que la iconografía de las escrituras se haya mantenido inalterable. Este atrezo de cine son libros que habrían resultado igual de reconocibles como textos religiosos tanto para Constantino, el emperador

cristiano converso del siglo IV, o para el escribano contemporáneo que creó la Biblia manuscrita para la abadía de San Juan en Minnesota en el XXI, como lo son para Rey y Luke Skywalker. Pero, si los libros contribuyen a que se instituyan religiones, también lo contrario es cierto: las religiones instituyeron el libro, dándole su forma y estimulando su difusión global.

Hay muchas teorías sobre por qué el libro triunfó sobre las tablillas de arcilla y los rollos de papiro que lo antecedieron. Una es la conveniencia. El libro fue el avance original y más significativo para la lectura, y se había producido apenas tres milenios después de que se desarrollaran las primeras formas de escritura en Mesopotamia. Si alguna vez has intentado empapelar las paredes de tu casa, te podrás hacer una idea de las dificultades que entraña un rollo. Los rollos eran el sistema de entrega de información en la Antigüedad clásica. Estaban elaborados a base de largas hojas de papiro o pergamino, divididas a lo largo de su extensión en páginas que se iban leyendo a medida que se movía el texto entre las varillas, como si fueran fotogramas en un rollo de película analógica. En China, los rollos de papel y seda se abrían de derecha a izquierda; en otros lugares, el despliegue se hacía de izquierda a derecha. Para manipular un rollo hacían falta las dos manos. Resultaba difícil encontrar una referencia o un punto específicos y era casi imposible consultar dos partes del rollo simultáneamente (aunque la encuadernación plegada al estilo de los sutras de los textos chinos de principios de la dinastía Tang formaban un rollo con forma de acordeón que era más fácil de consultar). Había que rebobinar el rollo una vez finalizada la lectura, de modo que estuviera listo para el siguiente lector. Únicamente se podía escribir información sobre una cara, por lo que se desperdiciaba espacio, y los textos más largos requerían de múltiples rollos. A pesar de todo, esta tecnología se utilizaba para registrar toda clase de material, desde los primeros textos de la *Ilíada* o las obras teatrales de Sófocles y Esquilo, hasta escrituras, relatos y documentos administrativos. Las lengüetas ayudaban a dividir un texto largo en secciones y las etiquetas permitían leer

el título sin necesidad de desplegar el rollo. Lo mejor de todo era que se consideraba duradero. Como escribió el erudito y estadista del siglo VI Casiodoro, el papiro «guarda un testimonio fiel de las gestas humanas; habla del pasado y es enemigo del olvido».

Pero la nueva tecnología del libro —hojas agrupadas, dobladas y atadas por su parte trasera o por el lomo, a menudo protegidas por cubiertas— posibilitaba una experiencia lectora distinta. Los lectores podían sumergirse e interactuar con el texto de otras maneras: leer por encima, saltar adelante o atrás, u hojear las páginas para encontrar un fragmento determinado. Los neurocientíficos han investigado los distintos modos en que usamos los teléfonos inteligentes para poder estudiar la plasticidad del cerebro humano y la interconectividad de las puntas de los dedos con los procesos corticales del encéfalo: quizá sus ancestros profesionales de principios de la era cristiana también empleaban los libros para llevar a cabo experimentos similares. Los libros fundaron un vocabulario gestual del manejo que hoy en día nos resulta tan familiar que parece completamente natural: pasar las páginas por la esquina o el extremo más alejado, usar un dedo o cualquier otro marcador que nos convenga para remitir a distintos puntos, doblar el lomo o la cubierta para que el libro permanezca abierto con el mínimo esfuerzo. Al desarrollar su famosa máxima «el medio es el mensaje», Marshall McLuhan detectó que «el "mensaje" de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos». El medio del libro fue transformador para los asuntos humanos a todos los niveles, desde los hábitos físicos de lectura a la comprensión del mundo.

Una historia de la adopción del libro afirma que fue Julio César quien inventó su forma primigenia, conocida con el nombre de *códice*, como un medio práctico para sus despachos al Senado. Un epigrama del poeta romano Marcial que data de en torno al año 100 a. C. anima a los lectores a probar este funcional códice de última moda en unos términos que

describen el atractivo físico que ha tenido el libro para sus lectores hasta el día de hoy: «Tú que deseas que mis libritos estén contigo en todas partes y quieres tenerlos como compañeros de un largo viaje, compra los que el pergamino oprime en pequeñas páginas: deja la biblioteca para los libros grandes, a mí una sola mano me abarca». Finaliza con un descarado anuncio publicitario para el vendedor de estos deseables biblioartefactos: «Con todo, para que no ignores dónde estoy en venta [...] busca a Segundo, el liberto del docto Lucense, detrás del templo de la Paz y el Foro de Palas». [1] La insistencia de Marcial en la movilidad sitúa la portabilidad en el punto de partida de la revolución del libro. Promociona un antecedente romano de aquellas librerías ferroviarias posteriores y los prácticos formatos en rústica que vinieron a confirmar que los libros eran unos compañeros de viaje ideales. Cuando el editor Allen Lane, en tránsito tras una reunión con Agatha Christie, deseó tener algo para leer durante el viaje, estaba en comunicación directa con Marcial.

Aun así, para muchos historiadores la versión más plausible sobre el advenimiento del libro es ideológica (o doctrinal). Ciertos estudios históricos pioneros relativos a la adopción de los códices en el periodo inicial de la era común demostraron que las Escrituras cristianas y la literatura religiosa no bíblica dieron preferencia al códice frente al rollo. En cambio, el público lector de textos literarios parecía satisfecho con estos últimos. Sin religión, no hay libro. El cristianismo y el códice parecen ir de la mano durante los primeros siglos de la era cristiana. El caso concreto de una Biblia primitiva, conocida hoy en día como el *Codex Sinaiticus*, ilustra su reciprocidad, y también tiene una historia que contar, por mediación de los monjes ortodoxos y de Iósif Stalin, sobre el valor de la cultura y los libros en épocas más recientes.

En el año 331 d. C., el emperador Constantino escribió a Eusebio, el erudito y obispo de Cesárea, un importante centro del primer cristianismo sito en el actual Israel. Encargó cincuenta Biblias al *scriptorium* de la

biblioteca teológica de Cesárea para sus nuevas iglesias en Constantinopla. Es posible que una de estas Biblias de pergamino encargadas por correo siga existiendo bajo la forma de la Biblia minuciosamente manuscrita que se conoce como *Codex Sinaiticus*. Este libro, que data del siglo IV d. C., toma su nombre del monasterio griego ortodoxo de Santa Catalina del monte Sinaí, en Egipto, fundado alrededor del año 330 y al que más tarde se le dio el nombre de la mártir cristiana santa Catalina. Los actuales edificios del monasterio datan del siglo VI. Aquí se «descubrió» el códice en el siglo XIX (igual que ocurre en tantos relatos sobre descubrimientos, antes y después de este, al parecer hubo involucrado un viajero europeo que se encontró algo, sobre lo que la comunidad local estaba bien enterada, y se lo apropió). Algunas hojas aún permanecen en el monasterio, pero el grueso del libro, ahora incompleto, se conserva en la Biblioteca Británica, con fragmentos en Leipzig y San Petersburgo.

El *Codex* es un volumen grande y casi cuadrado elaborado en pergamino, manuscrito por tres o quizá cuatro escribanos, en una letra mayúscula continua (caja alta) sin espacios entre las palabras. Cada página mide 38 × 34 centímetros aproximadamente (es un poco más grande que la funda de un viejo LP) y consta de cuatro columnas de texto, señal de que este libro constituye un documento transicional entre tecnologías de la lectura. El libro es un texto fundamental para los estudios bíblicos, puesto que es el más antiguo testimonio del texto griego de la Biblia y fuente de correcciones textuales primigenias. Asimismo, demuestra un canon alternativo de los libros bíblicos antes de que la Biblia cristiana hubiera establecido su forma autorizada al incluir los textos visionarios poco difundidos que se conocen colectivamente como el Pastor de Hermas, libros del Antiguo Testamento que hoy se consideran apócrifos (tales como el Libro de la Sabiduría de Jesús ben Sirá) y la Epístola de Bernabé, atribuida al apóstol. El *Codex* es testimonio de las luchas en el seno del cristianismo por crear unas Escrituras canónicas: bajo la superficie del texto acreditado

de la Biblia en cualquier formato, hay siglos de disputas y polémicas sobre su contenido.

El descubrimiento del *Codex Sinaiticus* y el consiguiente periplo del libro han sido fuente de controversia. Constantin von Tischendorf, un erudito alemán que trabajaba bajo el patrocinio del zar ruso, lo sacó de Santa Catalina a mediados del siglo XIX. Que esto se hiciera furtivamente o de forma acordada no se puede saber a día de hoy, aunque la primera opción parece la más probable. Ciertos documentos que obran en manos del monasterio dan a entender que el códice fue prestado para que se pudiera realizar una copia; Von Tischendorf afirmaba haberlo rescatado del cesto de fajina de los monjes y, al parecer, lo consideró su regalo de agradecimiento a su patrón en calidad de defensor de la cristiandad ortodoxa. Llevó a cabo un pormenorizado estudio de la obra en Rusia y entregó tanto el manuscrito como su propia y fastuosa edición facsímil a la Biblioteca Imperial.

En otro giro más de guion, en 1933 Stalin vendió la obra para obtener fondos en metálico destinados a su segundo plan quinquenal. Los libreros londinenses Maggs fueron los intermediarios. Ernest Maggs, que había estado en Leningrado para cerrar el trato, aseguró que habían regateado a los rusos hasta sacarlo por la mitad de su precio inicial: en la misma operación también había comprado al Gobierno ruso una Biblia de Gutenberg en nombre del coleccionista suizo Martin Bodmer; esta aún sigue depositada en su fundación de Colonia. El *Codex Sinaiticus* fue adquirido por 100.000 libras, pagadas por el Gobierno británico (y con la colaboración de suscripciones públicas gestionadas por una campaña del Museo Británico). El manuscrito de la Biblia se trasladó escaleras arriba del Museo Británico el 27 de diciembre de 1933 entre vítores y una banda de metales. *The Times* informó de que se había formado una larga cola para ver el manuscrito en su vitrina y describió a una multitud «formada por hombres y mujeres de toda clase y condición, y de muchas naciones y lenguas». Todavía resuenan las reclamaciones de que fue extraído de Santa

Catalina de forma ilegal; quizá el gancho inicial del museo para recaudar fondos, comparándolo con «posesiones tan famosas como los mármoles de Elgin», no fuese de gran ayuda. Hasta hoy, la página web del monasterio mantiene, con una melancólica reserva, que Von Tischendorf se lo llevó ilegalmente y que la comunidad «lamenta la pérdida de este manuscrito».

El *Codex Sinaiticus* ofrece una perspectiva elocuente sobre la necesidad de impulsar el desarrollo de la tecnología del libro en los primeros tiempos del códice. Tan solo un libro de la Biblia habría ocupado un rollo entero de una extensión manejable; el códice permitía que se encuadernaran juntos toda una colección de libros bíblicos en forma de texto continuo. El papiro, material que se empleaba para los rollos, se adoptó en los primeros códices cristianos en Egipto (cada página se cortaba de un rollo, de modo que los primeros códices de papiro eran rollos reutilizados) y los límites prácticos de esta tecnología quedan patentes en la división de ciertos libros más largos del Antiguo Testamento en, por ejemplo, primero y segundo de Samuel o primero y segundo de las Crónicas. La palabra *biblia* viene del plural griego *biblio* (‘libros’), lo que da fe de su naturaleza compuesta. Dado que el estudio bíblico no descansa principalmente en la lectura secuencial (a diferencia de, digamos, una novela serializada), el códice también permitiría la comparación de determinados pasajes con fines académicos o litúrgicos. Con el tiempo, el uso del pergamino se fue generalizando en estos volúmenes más grandes. En la época del *Codex Sinaiticus* y de aquella compra al por mayor de Biblias manuscritas por parte del emperador Constantino, los códices bíblicos griegos ya se estaban copiando más habitualmente en pergamino que en papiro; el primero era un sustrato más ligero, resistente y flexible, y menos propenso a volverse quebradizo con el tiempo (aunque algunas de las ventajas del pergamino con respecto al papiro se han sobredimensionado, quizá como parte del ejercicio de minimización de la historia del códice previa a su llegada a la Europa occidental).

El cristianismo y el libro prosiguieron su interconexión a lo largo de los primeros siglos de la era común, desplegando nuevos avances en la tecnología para transmitir las Escrituras e instaurar el cristianismo como una religión del libro. Los primeros libros de los Evangelios estaban minuciosamente decorados, a menudo se escribían en oro o plata sobre pergamino teñido de púrpura para representar a Dios como rey de la creación. Los mosaicos bizantinos que datan del siglo VI muestran a un Cristo Pantocrátor en el extremo oriental de la iglesia bendiciendo a su pueblo mientras sostiene en la mano un ornamentado libro del Nuevo Testamento. Algunas veces está abierto, de cara hacia delante, mostrando una escritura cuidadosamente elaborada. El Evangelio de san Cutberto, hallado en el ataúd del primigenio santo cristiano y obispo de Lindisfarne, data de comienzos del siglo VIII. Su encuadernación en piel de cabra alberga un manuscrito en latín del Evangelio de san Juan que se puede considerar el libro europeo más antiguo hallado intacto. En el libro en pergamino de la regla para la orden de san Benito del siglo VIII, que actualmente se encuentra en la Biblioteca Bodleiana, se conservan no solo las mayúsculas iluminadas y la hermosa escritura de su desconocido escribiente monástico, sino también las huellas dactilares, en el centro de cada página, que indican por dónde se sujetó y por dónde se pasaron sus páginas. El libro, que es hoy en día un tesoro bibliotecario, fue un manual para la vida comunitaria y piadosa: estos borrones sucios casi parecen simbolizar el mundo decadente en el que se dictaron sus reglas intachables. Oportunamente, entre estas reglas figuraba la lectura diaria, incluyendo la lectura de un libro en Cuaresma y llevar encima un pequeño volumen de consulta durante el viaje. Los libros, por ende, eran al mismo tiempo instructivos y devocionales para estas comunidades cristianas, al registrar tanto las normas temporales como la inspiración divina.

La necesidad y el desarrollo de las técnicas de encuadernación de libros, con el fin de mantener unidos los extensos volúmenes, desencadenaron

debates doctrinales. En lugar de la ordenación miscelánea de los rollos individuales, el códice fijó por vez primera el orden de los libros de la Biblia y, con ello, quedó vinculado a la controversia confesional. Esto se puede comprobar en las diferencias que hay entre las Biblias protestante y católica con respecto a qué incluyen y en qué orden se disponen. Gutenberg empezó su Biblia no con el Génesis, sino con la carta de san Jerónimo a Paulino: esta edición de la Vulgata, compilada por san Jerónimo, comprendía setenta y tres libros de las Escrituras y aún sigue constituyendo el canon escritural oficial de la Iglesia católica. La Versión Autorizada de la Biblia, que se publicó en la Inglaterra protestante en 1611, incluía ochenta libros. Los libros impugnados, como el de Esdras (que figura en las Biblias del cristianismo ortodoxo) o el de Enoc (canónico para la Iglesia etíope) o el libro de las Revelaciones (que Lutero trató de que se eliminara de un canon reformado) son todos versiones con forma de texto de las diferencias y los cismas doctrinales. Lo que se incluye o se excluye depende de la teología: por ejemplo, los cánones católicos tienden a incluir Macabeos, que hace referencia al purgatorio, mientras que los cánones protestantes lo excluyen.

Por supuesto, el cristianismo no es la única religión del libro. También otras religiones tienen libros en su centro de autoridad, incluyendo a la «Madre de los Libros», *Um al Kitab*, que se conserva en presencia de Dios y en el cual los musulmanes creen que se basa la revelación del Corán. Pero la importancia capital de la imprenta es una característica distintiva de la historia del cristianismo. En el islam, la «Madre de los Libros» fue escrito por escribanos angelicales sobre hojas puras con una pluma de junco celestial y se lo dictó el arcángel Gabriel a Mahoma, fragmento a fragmento, en prosa rimada. Así, los musulmanes se sumaron a los judíos y a los cristianos como gentes del libro, al tiempo que degradaban a estas religiones anteriores, con el argumento de que Mahoma era el receptor último de la Palabra en su estado definitivo y concluyente. Después de la

muerte del Profeta, estas revelaciones divinas fueron recopiladas en el Corán. Un aspecto esencial de las enseñanzas islámicas es el aprendizaje por medio de la memorización por repetición, más que por medio de la lectura, y esta preferencia por la transmisión oral ha suprimido históricamente la producción de libros islámicos, sobre todo de los impresos. No obstante, los Coranes de caligrafías suntuosamente elaboradas simbolizan la reverencia por el libro sagrado. Los primeros Coranes de entre los siglos VIII y X usaban pergamino y los emprendedores árabes desarrollaron el papel inspirándose en las técnicas chinas que empleaban la corteza de morera y adaptándolas para obtener un fino papel de trapo de lino en torno al año 800, mucho antes de que estas tecnologías llegaran al *scriptorium* occidental. Hasta el siglo XIX, los Coranes habitualmente se transmitían de forma manuscrita, a menudo con una elegante caligrafía: los ejemplares impresos anteriores suelen proceder de las tradiciones europeas más que de las árabes. No fue hasta 1870 cuando el emperador otomano permitió que los editores musulmanes imprimieran el Corán completo, y estos libros del siglo XIX con frecuencia se producían no con tipos móviles, sino mediante la litografía, que permitía que un texto producido por un escribano fuera transferido a una piedra calcárea de la cual se extraían las impresiones.

Si el rollo fue al Talmud judío lo que el códice a la Biblia cristiana, el desarrollo de la erudición y la anotación rabínicas provocó que el códice adquiriera también más importancia para los textos religiosos judaicos. Tal vez el primer libro impreso en el continente africano fuese un análisis rabínico de 1516 escrito en hebreo y publicado en Fez (Marruecos) a cargo de impresores emigrados desde Portugal. Los rollos de la Torá ortodoxa tradicional se siguen haciendo en pergamino sobre varillas de madera. Aunque en muchas traducciones del Nuevo Testamento Jesús consulta el libro de Isaías en la sinagoga de Nazaret, según el Evangelio de san Lucas este texto tenía formato de rollo. El bibliófilo medieval Richard de Bury,

suponiendo que el texto estaba en formato de códice, intuyó que de él se podían extraer instrucciones generales para el manejo adecuado de los libros. De Bury reclutó a Cristo para combatir su obsesión, el descuido con los libros: «Y como se lee en Lucas 4, el Salvador excluyó con su ejemplo toda deshonesta negligencia sobre el tratamiento de los libros. En efecto, después de haber leído la profecía sobre él escrita en el libro que le había sido entregado, no lo regresó a su ministro sin antes haberlo cerrado con sus muy sacras manos». Según la lectura de De Bury, Cristo fue el primer bibliotecario siniestro.

Afirma la Fundación Pew que más de la mitad de la población mundial se identifica con una de las tres religiones del libro: faltarles el respeto a sus libros es profano. La historia de la intolerancia religiosa está salpicada de actos simbólicos de destrucción de escrituras rivales, desde la quema de la Torá por parte del emperador romano Adriano, la destrucción de la tradición textual cátara —tachada de herética por la Iglesia católica en el siglo XIII— o el provocador «día de la quema del Corán» del pastor de Florida Terry Jones en los Estados Unidos del siglo XXI. Que nuestros primeros libros hayan sido religiosos ha resultado decisivo a la hora de dar forma a ciertas actitudes hacia el propio libro. Todos nuestros libros son Biblias en el sentido etimológico (esa raíz compartida de *biblio* y *Biblia*) y tienen esas mismas implicaciones. Incluso los libros no religiosos están marcados con un respeto instintivo por el libro como objeto y con una prohibición implícita sobre su destrucción. Hay mucha gente, de hecho, que se toma muy en serio cosas como escribir en los libros o arrancar páginas o causarles cualquier otro perjuicio, lo consideran formas de desacralización de un objeto sagrado. Por muy corrientes que sean, los libros conservan aún un aura, una vitalidad, que siempre excede a su contenido real. La destrucción de libros es una cuestión sentimental por muchos motivos, sobre todo porque parece atacar una materia sagrada, incluso animada, algo que tiene vida propia y merece un respeto.

8

10 de mayo de 1933: libros en llamas

La ley de Godwin propone la observación, jocosa pero útil, de que cuanto más se alarga un debate en internet, la probabilidad de que surja una comparación con Hitler o los nazis aumenta exponencialmente. Debería haber un anexo a esta ley que suspenda su aplicabilidad siempre que el tema en cuestión sea la quema de libros. Las hogueras nazis del 10 de mayo de 1933 se han instalado en la cultura popular como el ejemplo fundador y el punto más álgido (o más bajo) del bibliocidio. Esto a pesar de o, quizá, gracias a que la quema de libros por motivos ideológicos sea casi tan antigua como el propio formato del libro. Tal como expresó a finales del siglo XVIII el ensayista judío británico Isaac D'Israeli, padre del primer ministro Benjamin Disraeli, con jubilosa circularidad: «Los romanos quemaron los libros de los judíos, de los cristianos y de los filósofos; los judíos quemaron los libros de los cristianos y de los paganos, y los cristianos quemaron los libros de los paganos y de los judíos».

La quema de libros puede estar al servicio de toda una serie de objetivos variados, desde la gestión de residuos o la destrucción por parte de los propios autores de los libros, a la publicidad o los rituales de afirmación de los valores de una identidad o una comunidad específica. Se puede organizar públicamente en forma de espectáculo para humillar a los autores

y sus acólitos, o bien en privado para purgar una culpa individual. Samuel Pepys pasó la primera parte del domingo 9 de febrero de 1668 —marcado en su diario como «día del Señor»— «en mi despacho toda la mañana trabajando y también leyendo un poco de *L'Escole des filles*, un libro muy lujurioso, pero no está mal que un hombre formal lo lea una vez para estar informado de las villanías del mundo». [1] El folleto pornográfico francés *L'Escole de filles* había sido el blanco de continuos intentos de censura, lo que le reportó, entretanto, una gran notoriedad y ventas sustanciosas. Las pocas copias que quedan exhiben muchas de las señales evasivas que delatan a la literatura ilícita, entre otras logotipos editoriales falsos, lugares de publicación fantasmas, nombres ficticios de los impresores, ediciones piratas o plagiadas y confusas genealogías editoriales. *L'Escole des filles* era sinónimo de libertinaje en la comedia de la Restauración y tuvo una existencia accidentada e ininterrumpida en distintos formatos de impresión a lo largo del siglo XVIII y con posterioridad, incluyendo el popular libro electrónico que circula actualmente por Amazon.

Pepys se había comprado un ejemplar en la librería Martin, en el Strand, el día anterior y lo describe como un «libro ocioso y pícaro» y explica que «[lo] compré [...] en una encuadernación sencilla. He evitado comprarlo en una encuadernación mejor porque he decidido quemarlo en cuanto lo lea, para que no se incluya en mi lista de libros ni esté entre ellos para avergonzarlos si es encontrado». Es evidente que Pepys compró una edición importada escrita en francés, porque dice que en un principio pensaba dárselo a su esposa para que lo tradujera, pero al consultar el volumen cayó en la cuenta de que era demasiado indecente para resultar apropiado para una mujer. Dos décadas después, los editores londinenses de una traducción, *The School of Venus, or The Ladies Delight*, fueron acusados de «imprimir diversos libros obscenos y lascivos, uno llamado *The School of Venus*» y «por vender varios libros obscenos y lascivos». A Joseph Streeter y Benjamin Crayle se les impuso una multa de 40 chelines y 20 chelines,

respectivamente. Tal vez Pepys adquiriera la edición de 1668 que afirmaba, erróneamente, que estaba *imprinté à Fribourg* a cargo del inexistente editor de insinuante nombre Roger Bon Temps. Este furtivo librito se esconde fácilmente y sugiere privacidad onanista. (Hoy en día solo se tiene noticia de la existencia de un único ejemplar: la combinación de su pequeño tamaño y fragilidad y su polémico contenido ha provocado que esta primera edición esté al borde de la extinción.) La adquisición de Pepys tuvo en cuenta el formato del libro: este texto deseable pero transgresor fue adquirido explícitamente como un objeto desechable, en una encuadernación sencilla, más que como una contribución a su creciente biblioteca. El final de su entrada en el diario repite que leyó el libro «para estar informado», luego lo quemó y se fue, con su característico cierre, «a cenar y a la cama». Pepys representó su propia censura moral sobre un libro que había evadido los intentos de las autoridades de quemarlo públicamente en París en 1655. Pero eso no fue hasta después de haber consumido con entusiasmo su contenido de alto voltaje erótico. Se trata del equivalente libresco de la famosa oración de Agustín «Señor, hazme casto, pero todavía no».

Sin embargo, la quema privada de libros, como la de Pepys, se antoja relativamente infrecuente: es más habitual que se produzca como una actividad teatral pensada para comunicar algo a un público en ella o en mayor medida que para destruir títulos específicos. En la Antigüedad clásica, la quema de libros se utilizaba como una especie de ritual de purificación de obras cuyo contenido se consideraba peligroso o sedicioso. En el siglo III a. C., el emperador chino Qin Shi Huang ordenó quemar los libros de historia para consolidar su poder imperial y eliminar material con el cual se pudieran establecer comparaciones desfavorables. En los estados italianos se quemaron libros hebreos en 1553 como parte de las actividades de la Inquisición. Una biblioteca de suscripción de Norfolk quemó en 1836 la traducción de George Borrow de un libro fáustico, dado que el desleal

hijo del condado traspuso gratuitamente a Fausto y al diablo a una ciudad cuyos ciudadanos tenían «una figura tan fea y unos rasgos tan planos que aquellos que el diablo poseía nunca los había visto igualados, salvo por los de los habitantes de una ciudad inglesa llamada Norwich cuando se vestían con sus mejores galas de domingo». Thomas Hardy notificó de que el obispo de Wakefield quemó un ejemplar de *Jude el oscuro*, un libro que algunas veces recibe el sobrenombre de «el obsceno» (en realidad el obispo dijo que lo había arrojado a la chimenea asqueado), «probablemente desesperado por no poder quemarme a mí». Los manifestantes que protestaban contra la invasión soviética de Hungría en 1956 quemaron ejemplares de los clásicos rusos y de las obras de Stalin y Lenin. Diversos individuos y grupos han recurrido a la conflagración pública para publicitar su desaprobación con respecto a un escritor o a sus afiliaciones.

Una prominente hoguera estuvo ardiendo durante toda la Reforma europea. Los primeros tiempos del protestantismo moderno y la imprenta habían ido de la mano por todo el continente. El desafío de Martín Lutero a la ortodoxia católica, clavado igual que sus tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg en octubre de 1517, corrió como la pólvora por Europa. El impresor de Basilea Johann Froben exportó las obras de Lutero a Inglaterra, y Erasmo, en una carta escrita a su amigo Tomás Moro y de la que le envió a él una copia, informó de la creciente popularidad de Lutero entre la élite inglesa. John Dorne, un librero de Oxford que tenía en su haber un amplio fondo de lecturas académicas, literarias y ociosas, vendió una docena de ejemplares de ocho obras distintas de Lutero en 1520. Para entonces, no obstante, la resaca se estaba volviendo en contra de Lutero tanto en Inglaterra como en toda Europa. Una orden de la Universidad de Cambridge del mismo año registra el pago de 2 chelines «al doctor Nycolas, vicerrector adjunto, por bebidas y otros gastos relativos a la quema de los libros de Martín Lutero»: no está del todo claro a qué se refiere, pero da a entender que esa quema de libros pudo venir acompañada de una fiesta.

Para el inicio de la primavera de 1521, el cardenal Wolsey había prohibido la importación de los libros de Lutero y el papa amplió este mandato sugiriendo que una hoguera sería una solución más definitiva para «extirpar [...] la herejía luterana». La Dieta de Worms (una asamblea formal del Sacro Imperio Romano) confirmó en abril de 1521 este edicto: «Todos los libros de Martín, dondequiera que se encuentren, deberán quemarse». Al mes siguiente, las jerarquías de la Iglesia y el Estado asistieron a la quema de los volúmenes de Lutero en el atrio de la catedral de San Pablo en Londres como muestra de solidaridad diplomática y religiosa.

Hasta San Pablo se desplazó una pormenorizada y señorial procesión de clérigos, embajadores y otros dignatarios. Se había erigido una plataforma cubierta con un palio bajo el cual permanecieron sentados Wolsey, con el nuncio papal, el arzobispo de Canterbury, el embajador del Sacro Imperio Romano y el obispo de Burham, escuchando un sermón de dos horas en el que John Fisher denunciaba a Lutero y durante el cual «hubo muchos quemados de los mencionados libros de Lutero en el mencionado atrio».

Al igual que en tantos ejemplos, anteriores y posteriores, de quema de libros, la hoguera en la que ardieron las obras de Lutero en mayo de 1521 fue más simbólica que efectiva. Al fin y al cabo, se publicó una cantidad abrumadora de los libros y folletos de Lutero en vida de este: Christopher de Hamel da la cifra de más de 3.700 ediciones distintas, o dos a la semana a lo largo de su vida adulta. Cuando el impresor de Wittenberg Hans Lufft se retiró en 1572, afirmó haber impreso casi 100.000 Biblias en la traducción de Lutero; también abundan los membretes falsificados que certifican que Wittenberg fue su lugar de publicación, en ocasiones para dar un falso imprimátur luterano que impulsara la autoridad y las ventas, otras veces para desviar sospechas en territorios que habían vetado la publicación de las obras de Lutero. Este flujo de volúmenes impresos jamás pudo incinerarse por completo: la quema de libros fue una caricia más que un duro revés. En ciertos aspectos, la quema de 1521 ni siquiera tenía que ver

con los libros de Lutero, sino con las delicadas y mudables alianzas entre los monarcas europeos y el papado en los primeros años del siglo XVI. Estos libros quemados no constituían una cuestión sustancial, sino más bien un elemento de atrezo en una puesta en escena cuyo propósito era implicar, unir e intimidar a una serie de espectadores. No se trataba tanto de censura como de teatro político. Y las ironías de este acontecimiento en particular tuvieron su eco. Pocas semanas después de la quema de libros, el rey Enrique VIII adoptó el título de Defensor de la Fe, un primer paso para su investidura como jefe de la Iglesia de Inglaterra y, por tanto, de la ruptura con Roma. El prolijo predicador que dio el sermón en la quema, el obispo Fisher, sería finalmente ejecutado por negarse a reconocer a Enrique como cabeza de la Iglesia. El luteranismo nunca fue contenido, ni contenible, en los libros.

La quema de libros es un poderoso símbolo y, en términos prácticos, completamente ineficaz. Desde el desarrollo de la imprenta, la característica dominante del libro impreso ha sido la reproductividad. Es lo que los sociólogos llaman el «objeto protocolo», algo estandarizado y de producción mecánica, en oposición a un «objeto biográfico», algo individual, hecho a medida o único. (Aquí podemos pensar en la naturaleza reemplazable de los libros de Widener, pero no del propio Widener, de la que ya se ha hablado.) El explorador colonial Henry M. Stanley —el del afamado «Doctor Livingstone, supongo»— contó una anécdota acerca de su diario de campo, «con un vasto número de notas valiosas: planos de cataratas, arroyos, bocetos de localidades, detalles etnológicos y filológicos suficientes para llenar dos volúmenes en octavo; todo era de interés general para el público». El pueblo mowa se opuso a esta toma de notas y exigió que el libro «fetiche» fuera quemado para evitar la mala suerte. Rebuscando entre sus pertenencias, Stanley «encontró un volumen de Shakespeare (edición de Chandos), muy desgastado y manoseado». Sustituyendo su cuaderno de notas único por un libro impreso del cual existían miles de

ejemplares, «envió al inocente Shakespeare a las llamas» para alivio de los «pobres nativos ilusos». Stanley manipuló el poder simbólico de la quema de libros para lograr sus propios fines, al tiempo que se aprovechaba de la cualidad reemplazable de lo impreso. Hemos de reparar en que, si la noción del libro como poderoso fetiche se atribuye al «capricho infantil de los salvajes», el propio y ajado ejemplar de Shakespeare de Stanley tiene algo de esa misma propiedad religiosa o de talismán para el inglés en el África ecuatorial.

En la era de la impresión, quemar libros nunca podrá extirpar sus herejías. La hoguera de libros se limita a escenificar la desaprobación comunitaria o partidista hacia ellos. Y, es más, la quema de libros —como demuestra el sacrificio de Stanley de un libro desechable en sustitución de un manuscrito único— es un espectáculo cuyos objetivos se pueden fácilmente readaptar escapando al control de las autoridades que lo imponen. John Foxe homenajea en su libro del martirologio protestante *Acts and Monuments* (o *El libro de los mártires*) al lector de Lutero de la era Tudor que reescribió el relato de la quema de libros. Foxe narra las acciones del marchante Thomas Sommers, que, como castigo por su posesión de obras luteranas, fue humillado mediante arrepentimiento público y obligado a echar a la hoguera sus transgresores libros teológicos. Pero Sommers se hizo dueño de la situación cabalgando hasta Cheapside a lomos de un caballo hermosamente recortado que había donado un partidario, en lugar de en el vergonzoso «jamelgo de minero» que pretendía Wolsey. En lugar de condenar los libros prohibidos a las llamas, él hizo ostentación de ellos convirtiéndolos en ropas: «tomando los libros y abriéndolos, los ató unos a otros por las cuerdas y se los pasó por el cuello (con las hojas todas abiertas) como un collar». Sommers arrojó la traducción de Lutero del Nuevo Testamento por encima, más que dentro, del fuego hasta en tres ocasiones, tras lo cual «un espectador lo recogió y lo salvó de la quema». En realidad, el libro fue más bien rescatado que destruido por esta revisión

del objetivo que perseguía la espectacular censura: la historia de Foxe trata sobre la victoria definitiva del protestantismo simbolizada en sus libros.

Este tropo de teatro ideológico ha persistido. En el siglo XXI al menos dos oleadas de quemas han colocado en su diana las novelas de Harry Potter de J. K. Rowling. Tanto las comunidades conservadoras como las progresistas han puesto el foco en el libro material como símbolo de desaprobación. La primera incluyó piras supervisadas por sacerdotes católicos en Polonia y por cristianos evangélicos en Nuevo México, que atacaban la forma en que se caracterizaba la magia y lo oculto en los libros; la segunda fue un fenómeno de las redes sociales, donde se compartieron imágenes de páginas calcinadas como forma de protestar por las opiniones expresadas por la autora y que fueron etiquetadas como transfóbicas. Un tuit de respuesta activó inteligentemente la ley Godwin: «Han llamado los nazis de los años treinta. Quieren que les devuelvan su política de quema de libros».

Apelar a esos nazis de los años treinta es inevitable; así pues, investiguemos. La tarde del 10 de mayo de 1933 tuvo lugar un desfile coreografiado de quema de libros en 34 ciudades universitarias de Alemania, organizadas por grupos de estudiantes nazis a modo de clímax de su campaña «Acción contra el espíritu antialemán». De Hamburgo a Múnich y de Bonn a Berlín, allá donde Joseph Goebbels se dirigía a una multitud, se ponían en el punto de mira las obras de destacados escritores judíos. Lo mismo sucedía con la más amplia categoría ética de «cualquier cosa que actúe de forma subversiva contra la vida familiar, la vida conyugal o el amor, o la ética de vuestros jóvenes o nuestro futuro, o que golpee las raíces del pensamiento alemán, el hogar alemán y las fuerzas que impulsan a nuestro pueblo». Los libros confiscados y donados, además de los volúmenes extraídos o sustraídos de colecciones bibliotecarias, fueron reunidos para su quema: al final, se donaron demasiados libros para que

pudieran consumirse todos en el tiempo disponible y muchos fueron vendidos al peso a plantas de papel para su reciclaje.

La nómina de autores cuyos libros fueron quemados es a la vez sorprendente y ya conocida: Einstein, Freud, Gide, Marx, Zola, Wells, Brecht, Kafka, Mann, Hemingway y London; también se quemaron ejemplares de las Escrituras hebreas. Erich Käster, el autor que hoy en día es más conocido por sus libros infantiles, incluyendo *Emilio y los detectives*, se hallaba presente entre la muchedumbre en Berlín para ver su retrato del hedonismo de la era Weimar, *Fabian*, entre los libros quemados. (Hasta 2013 no se publicó una traducción al inglés sin censurar de este libro, que recuperaba el título inicial de Kästner, *Der Gang vor die Hunde*, traducido al inglés como *Going to the Dogs.*) [2] Los juramentos al fuego con los que los espectadores se comprometían a participar en el proceso de purificación de la cultura alemana aria se firmaban a la luz de las intensas llamas. La revista *Time* describió, bajo el titular «Bibliocaust», la escena en Berlín, donde se había preparado un «amasijo negro de troncos cruzados, aislados del pavimento con arena» y «una banda ensordecedora estallaba en viejas marchas militares» para acompañar a la procesión uniformada nocturna de estudiantes que vestían «guerrera azul, calzón blanco, así como boina con borla y botas altas militares de charol con espuelas. Detrás de ellos venían otros estudiantes y una fila de camiones cargados hasta arriba con montones de libros». Los estudiantes formaron una cadena, por la que «los libros fueron pasando de mano en mano mientras un estudiante de voz atronadora pronunciaba como en un rugido los nombres de los autores». Al igual que en la quema de 1521, fue una representación teatral. Con una puesta en escena nocturna para amplificar el impacto visual de las llamas, fue en parte un rito iniciático de los estudiantes, en parte un espectáculo fascista y en parte un aquelarre o misa negra.

El Museo Conmemorativo del Holocausto de Estados Unidos estima que se consumieron en torno a 90.000 volúmenes en las llamas en quemas

coordinadas. La escultura de 1995 de Micha Ullman en recuerdo de las quemas en la Bebelplatz de Berlín inserta en la plaza un panel de cristal con vistas a una sala subterránea de estanterías vacías, con espacio para los 20.000 volúmenes que se cree que se quemaron en Berlín. Estas cifras, al igual que el teatro de la quema, eran sobre todo simbólicas. La mayor y más efectiva purga tuvo lugar a lo largo de las semanas y meses que vinieron a continuación, durante los cuales se retiraron millones de libros de las bibliotecas y librerías alemanas.

En 1933, la respuesta internacional a los acontecimientos del 10 de mayo fue relativamente tibia. Solo las comunidades judías hicieron sonar la alarma. En Estados Unidos, la Unión de Congregaciones Ortodoxas Judías anunció servicios especiales en señal de protesta. Al día siguiente, 100.000 manifestantes se movilizaron por iniciativa de las organizaciones judías en una marcha en Nueva York y hubo manifestaciones en Chicago, San Luis y otras ciudades estadounidenses en contra de lo que el *Newsweek* calificó de «un holocausto libresco». Aunque muchos analistas se alarmaron profundamente, con razón, por lo que habían visto, esa noche de simbólica pompa bibliocida no había adquirido aún el horror retrospectivo del Holocausto: la palabra se usó en el *Newsweek* en su sentido literal de «sacrificio en que se quemaba la víctima completamente». Las reacciones en Estados Unidos tendieron a poner el acento en la juventud e inmadurez de los protagonistas y a tachar la correría de «absurda», «ineficaz» e «infantil»: el poeta Archibald MacLeish describió a los «chicos confundidos e ignorantes» del Partido Nazi. Un columnista amenazó con un paternal «capón» a los implicados: «Alguien debería decirles a los adolescentes de Adolf que la broma ya no tiene gracia». Howard Mumford Jones, en su discurso a la Asociación de Bibliotecas de Estados Unidos en octubre de 1933, se sumó al generalizado tratamiento de la quema de libros como algo trivial e inmaduro más que como un hecho siniestro: «Las barbaridades del

hitlerismo solamente han sido igualadas por sus estupideces, entre las cuales se cuentan las pueriles quemas de libros».

Fue la coalición de prestigiosos editores estadounidenses que fundaría más tarde el Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra la que iba a reconocer en las quemas de libros de 1933 una imagen icónica del nazismo. El consejo elaboró toda una serie de material publicitario en el que identificaban la censura cultural como el principal síntoma del totalitarismo contra el que luchaban los aliados. Enviaron a las librerías expositores para los aniversarios de 1943 y 1944, se urgió a los sacerdotes a que denunciaran la quema de libros desde el púlpito y Eleanor Roosevelt dedicó su popular columna, «My Day», del 11 de mayo de 1943 en el periódico del gremio a calificar «la libertad de expresión y pensamiento» de cruciales para la democracia y señalar que la quema de libros había tenido el efecto contrario al deseado: «Las contribuciones [de los autores prohibidos] al pensamiento mundial son probablemente mucho mayores de lo que lo habrían sido sin los esfuerzos de Hitler por suprimirlos». La columna de Roosevelt coincidió con una conmemoración de las quemas que se llevó a cabo en los escalones de la Biblioteca Pública de Nueva York, con su bandera a media asta. *The Library Journal*, la publicación oficial del gremio, adoptó como lema en tiempos de guerra «en Estados Unidos no quemamos libros, construimos bibliotecas». La película propagandística de Frank Capra para el personal militar estadounidense, *Prelude to War*, citaba la libertad de leer libros como una de entre el puñado de libertades fundamentales simbólicas por las que se estaba librando la guerra e incluyó un fragmento del metraje de un noticiero sobre la quema de libros de Berlín así como un *collage* de títulos vetados. Entre las modificaciones que se introdujeron en la película de 1940 de Frank Borzage, *Tormenta mortal*, de la MGM, basada en la novela del mismo nombre de Phyllis Bottome, de 1937, estaba la inserción de una larga secuencia de libros ardiendo; algo que en 1937 no parecía ser

demasiado relevante para la historia del dominio nazi resultaba indispensable en 1940.

Bajo la protección del programa publicitario del Consejo, el galardonado con el premio Pulitzer Stephen Vincent Benét escribió en 1942 un texto dramático para la radio nacional, *They Burned the Books*. En una irónica reminiscencia del famoso discurso de Shylock en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, sobre la humanidad que comparten cristianos y judíos, el narrador de Benét proponía:

> *Un libro es un libro. Es papel, tinta e impresión.*
> *Si lo apuñalas, no sangrará.*
> *Si lo golpeas, no se magullará.*
> *Si lo quemas, no gritará.*
> *Quema unos cuantos libros, quema cientos, quema un millón,*
> *¿cuál es la diferencia?*

Benét invocó a toda una serie de voces literarias, desde Schiller a Milton o Whitman, para explicar precisamente esa diferencia. Resulta interesante que, aunque incluye a Heinrich Heine, cuya obra figuraba en la quema de libros de 1933, no atribuye al poeta y crítico literario judío romántico la frase con la que ha quedado asociado para siempre a las hogueras de libros. Oculta en la primera obra teatral, de escaso éxito, de Heine *Almanzor* (escrita entre 1821 y 1822), una historia de amor orientalista ambientada en una Granada morisca durante el reinado de Isabel y Fernando, el héroe epónimo informa de la quema del «sagrado Corán en una pira en llamas». La respuesta de su sirviente Hassan, «un preludio es eso, nada más. Allá donde los hombres queman libros / acabarán quemando también personas», ha tenido una repercusión que ha trascendido el mundo teatral del Bonn del siglo XVIII. Escrito bajo el peso del antisemitismo prusiano que acabaría derivando en la conversión involuntaria del propio Heine al protestantismo, *Almanzor* regaló este epigrama a un mediado siglo XX que fue demasiado

lento en advertir la terrible realidad acerca de los campos nazis de la muerte. Al relacionar la quema de libros con las cámaras de exterminio de los campos de concentración (el holocausto con el Holocausto), la predicción de Heine dejó prefijadas las piras del bibliocidio como un preludio del genocidio.

La cita de Heine forma parte del monumento contemporáneo con el que Berlín conmemora los acontecimientos del 10 de mayo de 1933, y ha establecido una elipsis histórica, actualmente aceptada, entre el bibliocidio y el genocidio. No obstante, correlación no es lo mismo que causalidad. Una burocracia eficiente, la red ferroviaria, la hiperinflación, siglos de antisemitismo; cada una de estas y otras muchas causas o contextos previos al Holocausto pudieron haber propiciado una hipotética primera frase en una versión reescrita de la cita de Heine. En su formulación actual, la importancia de la cita origina una ecuación perversa y carente de toda ética que antropomorfiza el libro. Las piras no podían ser más altas. Como escribió Ray Bradbury en un comentario posterior a *Fahrenheit 451*, «cuando Hitler quemaba un libro, lo sentía con tanta intensidad, por favor, perdónenme, como si estuviera matando a un ser humano, pues en el largo recorrido de la historia son uno en la misma carne». Yo no estoy tan segura de que debamos perdonar su falsa equivalencia ni caer en este truco retórico.

La quema de libros sucedió, en efecto, en mayo de 1933 en multitud de ciudades alemanas, pero fue en América, casi una década más tarde, donde el espectáculo adquirió un verdadero peso ideológico como parte de una narrativa estadounidense sobre sus propios valores que se ha propagado por todo el mundo para denunciar ciertas actitudes contemporáneas. Para muchos, la quema de libros se ha convertido en la forma más significativa y visible de atacar la cultura: la fórmula se usa a menudo como sinónimo no solo de la destrucción del libro material, sino de cualquier censura de su texto. De hecho, quemar libros es un modo profundamente ineficaz de

erradicarlos y un fracaso como método de censura. Para empezar siquiera a intentar cancelar los productos de la imprenta moderna, se necesitaría una táctica distinta, algo como una trituración a escala industrial.

La destrucción por trituración es, casualmente, un destino habitual para el libro moderno. En Estados Unidos, a principios del siglo XXI, las devoluciones de libros no vendidos alcanzaban una tasa de entre el 30 y el 40 por ciento; la gran mayoría son triturados. La industria contemporánea del libro tiene una capacidad de atención escasa, por lo que es necesario mover sus productos con rapidez o habrá que retirarlos; la economía editorial reparte sus apuestas entre multitud de títulos y obtiene la mayor parte de sus beneficios de una pequeña proporción de superventas. Y, a diferencia de la mayoría de los artículos de consumo, los comerciantes adquieren los libros en un régimen de venta o devolución, lo que significa que los libros que no se venden, o al menos sus cubiertas (como muestra de que no se han vendido: repárese en la cláusula que va inserta en muchos libros del mercado anglosajón, según la cual se restringe su circulación «en cualquier formato de encuadernación o cubierta distintos a aquel con el que se ha publicado»), se devuelven a las editoriales para su reembolso. Los mayores destructores de libros son, por lo tanto, los propios editores. En el Reino Unido, Penguin Random House es propietaria de un gran «centro de procesado de devoluciones» en Manningtree (Essex). (La industria editorial estadounidense es menos cándida con respecto a su reciclaje.) Se trata de un inmenso eufemismo: *procesado*, en este contexto, significa trocear, pulverizar y embalar alrededor de 25.000 libros al día para el reciclaje de papel. Parte de este papel se reutiliza para hacer libros nuevos, del mismo modo que, en las primeras décadas de existencia de la imprenta, las hojas impresas o manuscritas se reutilizaban para endurecer las encuadernaciones de los volúmenes que se producían posteriormente. Pero también hay otros usos. En torno a 2,5 millones de ejemplares triturados de las novelas románticas de la editorial Mills and Boon se utilizaron para crear una capa

absorbente y reductora de ruidos que cubriera la superficie de la autopista de peaje M6 en las Midlands inglesas. Un portavoz de Tarmac aseguró a «los lectores de Mills and Boon que no solo estamos atormentando a sus libros favoritos; ahí abajo también hay otros libros».

Naturalmente, triturar libros para hacer sustrato de carreteras no es lo mismo que ese espectáculo de enorme carga ideológica que es la quema de libros. Pero merece la pena recordar, en medio de la cuidadosa selección que puebla nuestras propias estanterías y las bibliotecas, que es el destino de la mayoría de los libros el ser destruidos de una forma o de otra (el capítulo 9 trata sobre la destrucción de libros en el contexto de la conservación de las bibliotecas). La quema de libros es un tema enormemente emotivo y resulta visual y simbólicamente cautivador para quienes llevan a cabo el acto y para quienes lo deploran. Pero, en sí mismo, el hecho de quemar un libro es irrelevante. Cuando alguien quema libros, normalmente se trata de personas que buscan llamar la atención de un modo inadecuado y no tanto de unos tiranos genocidas. En definitiva, los libros no son personas y es moralmente repugnante meter en el mismo saco la destrucción de ambos.

9

Libros de biblioteca, *camp* y daños maliciosos

Lo que es hoy Bansky a un muro del barrio de Clerkenwell, lo fueron Joe Orton y Kenneth Halliwell a los libros de la biblioteca de Islington a mediados del siglo XX: artistas alternativos o del grafiti cuyas obras han pasado de ser vandalismo a arte. En los años posteriores a su traslado a Noel Road (Islington), en 1959, la pareja inició un dilatado proyecto artístico o, si se prefiere, una campaña de daños maliciosos sobre la decepcionante y limitada selección de libros que había en su sucursal de la biblioteca municipal. Entre sus actividades se incluían la extirpación de ilustraciones para la decoración de su piso y la búsqueda para algunas de ellas de nuevos usos, la adición de notas publicitarias falsas de carácter grosero y la reilustración de sobrecubiertas. Los libros adulterados eran seguidamente devueltos a la biblioteca para su normal circulación. Actualmente, se puede comprobar que estas intervenciones proponen una especie de *collage* extravagante y surrealista que augura los montajes de animación *stop-motion* de Terry Gilliam para Monty Python de finales de los sesenta; también anticipan la moda de los libros únicos o de artista, elaborados a mano, que se hicieron célebres en torno a la misma época. Podríamos llamarlo *performance* burlona o arte de guerrilla, sobre todo desde la perspectiva que da el paso del tiempo, dado que Joe Orton acabó

desarrollando una sobresaliente carrera como dramaturgo subversivo y de audaz comicidad. Pero, en aquel momento, la obra de Orton y Halliwell sobre la colección de la biblioteca de Islington no fue considerada arte: pillaron a la pareja y los procesaron. Lo que hicieron Orton y Halliwell, así como la recepción que tuvieron sus transformaciones librescas, dice mucho acerca de las normas manifiestas y tácitas que impone la biblioteca de préstamo sobre los libros, y también sobre nuestras propias actitudes con respecto al trato apropiado que estos merecen.

Una novela romántica de Phyllis Hambledon de 1960, *Queen's Favourite*, publicada por Ward Lock, es un buen ejemplo tanto de la forma que subyacía en los libros que Orton y Halliwell decidieron actualizar como del estilo *kitsch* que escogieron para su transformación. La sobrecubierta original del libro de Hambledon representaba a una hermosa joven de fina cintura, vestida con gola y un vestido largo, frente a la verja de un castillo de estilo Tudor. En su lugar, Orton y Halliwell montan un *collage* en el que dos jóvenes de torso desnudo luchan contra una muralla mogola. En el original la fluida letra del título daba a entender que la mujer retratada gozaba de una posición privilegiada en la corte; una vez recortada y completamente reconvertida por obra de su superpuesta proximidad a la escena homoerótica, se transforma en una obra de insinuaciones *queer*. La parte trasera de la sobrecubierta se vuelve completamente absurda, con un hombre semidesnudo haciendo una reverencia a los pies de una emperatriz bajo la atenta mirada de un ganso.

Los montajes de la pareja juegan con la escala y la incongruencia para escandalizar al desprevenido usuario de la biblioteca. En un estudio de John Betjeman, sustituyeron la fotografía del respetado y respetable poeta inglés, vestido con sombrero de paja y traje de tres piezas, por otra de un hombre barrigudo en calzoncillos y con el cuerpo cubierto de tatuajes. Algunas intervenciones eran de una osadía más explícita: la pareja alteró la cubierta de una novela de aventuras de Bentz Plagemann sobre las fuerzas navales

en tiempos de guerra, reemplazando una gorra de la marina y un estetoscopio por un turgente y masculino torso y una ingle. Otros eran del todo surrealistas: un ganso enorme (¡otra vez!) permanece tranquilamente sentado en el regazo de un solemne eduardiano barbado en la portada de un libro de yoga; Orton y Halliwell adornaron una obra teatral de John Osborne con un enorme periquito e insertaron la cabeza de un mono en el centro de una flor en un manual sobre rosas. Orton dejó entrever que fue esta última alteración la que era de todo punto imperdonable y la que causó «el mayor ultraje, el que hizo que me enviaran a prisión». La noticia en el *Daily Mirror* sobre el juicio llevaba el titular de «El gorila en las rosas».

Un ejemplar de Heinemann de *The Collected Plays of Emlyn Williams* en tapa dura roja luce en la cubierta un título alternativo, con letras de imprenta, pegado encima del original. Estos títulos iban desde el travieso «Knickers Must Fall» (en lugar del título de Williams *Night Must Fall*), muy del estilo *Carry On* (esta franquicia de películas de comedia ligera de esa misma época, ambientadas en instituciones británicas de las se mofaba cariñosamente, es análoga a las manualidades de Orton y Halliwell), al más bruscamente explícito «Fucked by Monty» (*The Light of Heart*). Algunas veces el chiste tomaba la dirección contraria a la que uno podía prever: la obra de Williams *He was Born Gay* se cambió a «He was Born Grey». [1] En otros ejemplos, además, parte de la broma parecía consistir, precisamente, en que la intervención no fuera demasiado obvia: debieron de ejercer cierto autocontrol en el trabajo que hicieron sobre una biografía de una pareja teatral llamada *The Lunts* que permitió que el título quedara intacto, al tiempo que sustituían el retrato de los sujetos por una bandeja de adornos horteras. Las sobrecubiertas amarillas de las novelas de detectives de Dorothy L. Sayers fueron reescritas en un tono completamente libertino, prometiendo mostrar a la autora «¡en su faceta más estrafalaria y, huelga decirlo, más vulgar!». Orton señaló posteriormente que estas solapas amarillas de los libros de Gollancz resultaban ideales para generar «falsos

eslóganes» «ligeramente obscenos», dado que se podían retirar, escribir a máquina encima y volver a colocarlas.

No todas las cubiertas intervenidas tenían que ver con las yuxtaposiciones *camp* y los artefactos *kitsch*: en una serie shakespeariana, revitalizaron las sosas sobrecubiertas de los libros de texto de Arden ilustrando *Antonio y Cleopatra* con esculturas clásicas y pinturas barrocas, mientras que un inspirado montaje para *Otelo* combinaba un recorte de la *Venus durmiente* de Giorgione con una imagen del moro san Mauricio de Matthias Grunewald. Nadie puede negar que constituyen una indudable mejoría con respecto a los sencillos originales (y a las subsiguientes ilustraciones de portada de Arden). Los hábiles montajes de corta y pega en las cubiertas de las obras de Shakespeare son un ejemplo de la inteligencia y el cariño, casi la reverencia, que caracterizó el trabajo de la pareja. Sus interacciones con los libros demuestran una precisión y un proceso de deliberación considerables. Rebuscan y recortan las imágenes apropiadas, las colocan y las pegan; retiran cuidadosamente las sobrecubiertas, escriben a máquina encima y vuelven a ponerlas en su sitio; se reubican los textos. Es evidente que estos libros de biblioteca pintados a modo de grafitis les absorbieron mucho tiempo y energía creativa.

Este proyecto presagió el lugar preponderante que habrían de ocupar los libros en los movimientos artísticos radicales de finales del siglo XX. Solo unos años más tarde, John Latham, aclamado como un pionero del arte conceptual, tomó prestado un libro llamado *Art and Culture* de la biblioteca de la Escuela de Arte de Saint Martin, donde impartía clases. Lo dividió entre un grupo de amigos y cada uno de ellos mascó varias páginas, luego las escupió en un vial en el que había levadura y ácido. Latham devolvió a la biblioteca el fermento resultante, *Still and Chew*; lo rechazaron. A él lo despidieron de la facultad, pero hoy en día *Still and Chew* pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Entre las esculturas librescas de Latham, a las que él llamaba *skoob*, se encontraba la controvertida pieza de

nombre *God is Great (No. 2)*, que estaba formada por diversos ejemplares de la Biblia, el Talmud y el Corán serrados por la mitad y pegados a una lámina de cristal. La concibió para una exposición en la Tate Britain en 2005, pero fue retirada, suscitando una considerable polémica, por miedo a que la exhibición irrespetuosa de libros sagrados pudiera dar lugar a posibles represalias por motivos religiosos.

En una entrevista posterior, Orton insinuó que se había puesto furioso al enterarse de que la biblioteca de Islington no tenía *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* de Gibbon: «Me dio rabia que hubiera tanta bazofia de novelas y libros». Orton asoció su propia biblioclastia creativa a la famosa opinión contradictoria de Gibbon sobre el sino de la antigua Biblioteca de Alejandría: «Utilizaban el contenido de la biblioteca como combustible para los baños y Gibbon pensaba que probablemente los libros estaban prestando un mejor servicio de esta forma que siendo leídos». Se podría decir que la mayoría de los libros reconvertidos de la biblioteca prestan un mejor servicio en la forma que les dieron Orton y Halliwell que siendo leídos. La mayor parte de ellos son títulos que cayeron en el olvido hace tiempo. La gracia de la intervención era desestabilizar las anquilosantes normas de la cultura más tradicionalista. El artículo de Susan Sontag «Notas sobre lo *camp*», escrito en torno a la misma época que las intervenciones bibliotecarias de Orton y Halliwell, y editado por primera vez en *Partisan Review* en 1964, podría ser casi un comentario a sus depravados ejercicios de *découpage*. En su encumbramiento del artificio y la extravagancia de lo *camp*, una estética en la que «los homosexuales [...] constituyen la vanguardia», apunta: «Una persona se inclina hacia lo *camp* cuando comprende que la "sinceridad" no es suficiente. La sinceridad puede ser simple filisteísmo, estrechez intelectual» o la biblioteca de Islington *c.* 1960. «Yo no creo —recalcó Orton en una entrevista en 1967— que el buen y el mal gusto existan.»

En el juicio al que se sometió a los dos hombres, su agente de la condicional los describió como «actores frustrados y escritores frustrados»: los textos adaptados eran, en efecto, una ostentosa representación teatral, con los libros en el papel de intérpretes y la pareja en el de directores y, más tarde, el de público. Orton recordaba: «Yo solía quedarme detrás de la esquina después de haber colado los libros de nuevo en la biblioteca a observar cómo la gente los leía. Era muy divertido, muy interesante». Que se trataba de una broma era un hecho reconocido sin ambages, aunque no se considerara del todo graciosa. *The Daily Mirror* recalcó los elementos lúdicos de la chanza: «Han empezado a sucederles cosas extrañas a los libros prestados de la biblioteca pública». Desde luego, al señor Harold Sturge, el magistrado que presidía el tribunal que juzgó a los dos hombres, no le hizo ninguna gracia. Tras decirles «han demostrado una auténtica malicia hacia los demás usuarios de esta biblioteca, que han quedado privados de los placeres de estos libros», sentenció a Joe Orton y a Kenneth Halliwell a seis meses de cárcel.

Hay dos cosas que llaman la atención desde este lado de la historia. La primera es la duración de la sentencia. El *Daily Express*, en la misma página que ocupaba el juicio a Orton-Halliwell, informaba de que se había dictado una condena similar contra un conductor borracho que había matado a su copiloto. «Porque somos gais», fue la cáustica valoración que hizo Orton de la severidad del castigo privativo de libertad, y la homofobia institucionalizada en la época anterior a la legislación de 1967 relativa al sexo consentido entre hombres debió de influir de forma importante en el trato que recibió la pareja. Sin embargo, el asunto también huele bastante a ese curioso exceso de inversión cultural en el libro como objeto sagrado que hace que los actos que se describen en el tribunal como «daños maliciosos» equivalgan, de alguna forma, en términos morales para el sistema penal de la Inglaterra de mayo de 1962, a causar una muerte por conducción temeraria. «Lo que estoy deseando ver —dijo Sturge— es que la decisión

de este tribunal deja meridianamente claro que aquellos que piensan que son, quizá, lo bastante listos como para escribir críticas en los libros de los demás (libros de la biblioteca pública), o para desfigurarlos o destrozarlos de esta manera, tendrán que entender muy bien que se trata de algo desastroso.» El pomposo resumen que hizo Sturge de los crímenes condensa varias infracciones, incluyendo exceso de ingenio, que los lectores actúen como escritores, expropiación de la propiedad y destrucción de libros. Solo algunas de ellas son ilegales. Su ecuación final —vandalización de libros de la biblioteca y siniestro— queda más afirmada que argumentada.

La destrucción y el robo de libros a menudo reflejan una determinada forma de ofensa que afecta a quienes, por una parte, disfrutan del espectáculo y la intriga friki y, al mismo tiempo, lo consideran un espanto. El tono de *American Animals*, el docudrama criminal de Bart Layton sobre el intento de robo de libros raros de una biblioteca universitaria de Kentucky, plasma muy bien este titubeo. Unos estudiantes universitarios aburridos planean un improbable asalto para robar una primera edición del enorme y valioso *Birds of America,* de Darwin y John James Audubon, una compilación de ilustraciones de aves de comienzos del siglo XIX. *Birds of America* lleva al extremo el concepto que tiene que ver con la parte del «portátil» de *Magia portátil*, tal como descubrieron los aspirantes a ladrones. Una escena caricaturesca, en la que el libro —de un formato llamado «folio doble del elefante», que mide un metro de largo— es demasiado grande para entrar en el ascensor y hay que trasladarlo a mano por una escalera de incendios, hace aflorar la sensación de comedia enloquecida que acostumbra a acompañar al robo de libros (si bien la película de Layton rebaja el tono en cuanto a la brutalidad de los aspirantes a ladrones a la hora de hacer uso de la violencia contra la bibliotecaria encargada). Esta sensación circense resultó fatídica en el caso de Raymond Scott, otro delincuente del libro. Scott entró caminando en la Folger, la

principal biblioteca shakespeariana del mundo, en Washington D. C., en chanclas, como más tarde recordarían perplejos los bibliotecarios, y con un ejemplar de la primera edición de las obras teatrales de Shakespeare. El Primer Folio es uno de los libros más codiciados del mundo; a mí lleva años fascinándome, tanto el libro como las historias que contiene y que genera. Por supuesto, Scott fue arrestado inmediatamente: los ejemplares del Primer Folio no surgen así, sin más, de la nada. Tal vez por ingenuidad, se lo había llevado al lugar más experto del planeta para que le dieran una opinión, y su opinión fue que debía de ser robado. Efectivamente, pertenecía a la biblioteca de la catedral de Durham, de donde había sido sustraído hacía una década en el transcurso de una exposición. Scott llegó al Tribunal de la Corona de Newcastle en una larga limusina, fumándose un puro, comiendo fideos instantáneos y citando a *Ricardo III*: «Un caballo, un caballo, mi reino por un caballo». A pesar de que no se sospechaba que hubiera violencia en el caso, fue sentenciado a ocho años de cárcel. En cuanto a Orton y Halliwell, la sentencia parecía desproporcionada. El mismo mes en que se condenó a Scott, dos adolescentes fueron sentenciados a cinco años por infligir heridas fatales a un abuelo que iba de camino a casa desde la mezquita, y un hombre cuya empresa estaba enterada de que estaba vendiendo chalecos antibalas mortalmente defectuosos a las tropas británicas que luchaban en la guerra de Irak recibió una pena suspendida de dos años de prisión. Algo pasa cuando los daños causados a los libros acaban en los tribunales.

En el caso de Scott, había algo en el valor cultural intrínseco de ese libro en concreto que, combinado con su elevado precio (los ejemplares del Primer Folio se venden por millones de dólares en subasta), había acabado por exagerar la gravedad de su crimen no violento. O tal vez sea más bien que se castigan los daños causados al libro durante su ausencia de Durham, incluyendo la extirpación de las hojas preliminares para ocultar su procedencia, como si fuera lo mismo que infligírselos a una persona, o que

se consideren incluso más despreciables. Volvemos, una vez más, sobre la comparación moralmente dudosa que estableció Ray Bradbury entre los libros y los cuerpos. Las consecuencias de la sentencia fueron terribles. Scott se quitó la vida en prisión unos dieciocho meses más tarde, abrumado por la perspectiva de su pena de cárcel. La publicidad que suscitó este caso desesperadamente triste tuvo más que ver, en todo momento, con el destino del icónico libro que con la inestabilidad del hombre, e implícitamente se dio proridad a la conservación del libro frente a la del propio Scott.

En el caso de Orton y Halliwell, los libros de los que se reapropiaron en realidad no tenían, en su estado original, un elevado valor intrínseco, ni cultural ni económico. La pareja no estuvo elaborando *collages* a partir de libros raros ni seccionando ilustraciones valiosas ni hojas de manuscritos. Ellos cortaban y pegaban encima de publicaciones de carácter industrial sin importancia que se podían reponer fácilmente. Sin embargo, a estos libros de biblioteca se les ha atribuido un valor más elevado en su estado actual. El valor de los libros reside —entonces y ahora— en su propia libricidad. Sorprendentemente, *Queen's Favourite* y *The Lunts* han resultado ser el equivalente de mediados del siglo XX de los libros talismán que circulaban durante la era medieval o del grimorio mal empleado del sabio en *El aprendiz de brujo*. Por insulso que sea el contenido, son importantes, efectivos e incluso mágicos y, por lo tanto, merecen veneración y respeto en virtud de su forma.

Si la duración de la sentencia, y la importancia implícita de los libros objetos en ambos casos, es uno de los elementos destacados en este asunto, el segundo es el papel ambivalente de la biblioteca. Fue la biblioteca de Islington la que informó a la policía de los ataques contra sus libros después de que «unas señoras ancianas empezaran a devolver libros agarrándolos de lejos con dos dedos y diciendo: "Esto es repugnante, nunca debería estar en una biblioteca pública"». Uno de sus empleados, en un giro a lo Agatha Christie (Orton y Halliwell habían animado una desabrida edición de su *El*

secreto de Chimneys con un *collage* de la plaza de san Marcos de Venecia y un par de gatos gigantes de sonrisa afectada y vestidos de boda), había hallado el rastro de los malhechores mediante un ardid que llevó a Halliwell a escribir a máquina una airada carta en que negó una falsa infracción de estacionamiento. Un análisis de la tecla defectuosa que esa carta delataba y su cotejo con los falsos y ofensivos textos de propaganda lo llevaron hasta el apartamento de Orton y Halliwell. En un principio, pues, los empleados de la biblioteca se erigieron como enérgicos defensores de su propiedad, además de demostrarse ingeniosos, si bien faltos de ética, a la hora de dar con los perpetradores. Pero fue también la biblioteca de Islington la que conservó el material alterado, en lugar de descartarlo como mero vandalismo. A pesar de haber lanzado la acusación de que se habían causado daños a los libros, ahora la biblioteca los custodia como obras de arte. Los montajes de Orton y Halliwell se encuentran actualmente allí, en exposición permanente, como los tesoros más importantes de la biblioteca. Es decir, la misión de la biblioteca de preservar sus libros provocó tanto la acusación a los vándalos como la retención de su obra.

La función de la biblioteca pública o de préstamo como garante de la vida del libro y como promotora de su correcto uso es de vital importancia: para muchos de nosotros, las bibliotecas fueron esenciales en nuestros hábitos de aprendizaje del manejo y la conservación de los libros, y no solo como lectores. Durante siglos, la biblioteca fue la propiedad privada de un noble o un erudito. Las bibliotecas universitarias y otras bibliotecas institucionales abastecían a una reducida élite, a menudo incluso se limitaban a sus propios miembros (durante siglos, la Biblioteca Bodleiana de Oxford no admitía como lectores a los estudiantes que no hubieran acabado la licenciatura). Las normas que imponen estas bibliotecas de élite para el adecuado trato que se ha de dispensar a los libros demuestran su importancia a la hora de regular las conductas. Durante el proceso de desarrollo de los planes de Thomas Bodley para la biblioteca de Oxford que

llevaría su nombre, entre el listado inicial de asuntos bibliotecarios que requerían una codificación, Bodley ponderó «el castigo para aquel que malverse cualquier libro, corte cualquier tramo u hoja o destruya cualquier línea o palabra, o corrompa o maltrate de cualquier otro modo a cualquier autor». Este listado de estragos a los libros fue engrosando la declaración que se le exigía a todo lector antes de admitirse su acceso a la colección:

> que se aviene a estudiar con modestia y silencio, y a usar [...] los libros [...] con un cuidadoso respeto para su más prolongada conservación; y a que ni usted en persona ni absolutamente ningún otro, por obtención o por connivencia, podrá ni abierta ni furtivamente, por medio de apropiación, intercambio, destrucción, deformación, rasgamiento, corte, anotación, interlineado o mediante la voluntaria alteración, mancillamiento, arrastramiento o cualesquiera otros modos, estropear o maltratar uno o más de uno de los mencionados libros.

(Resulta decepcionante que la versión moderna de este juramento comprometa al lector únicamente a no «marcar, desfigurar o deteriorar en modo alguno cualesquiera de las propiedades de la biblioteca; el menoscabo por apropiación, alteración o mutilación es grave».) Ser admitido en la biblioteca equivalía, a partir del periodo inicial de la era moderna, a estar de acuerdo con una determinada serie de restricciones respecto al modo de utilizar los libros. Las bibliotecas daban acceso a ciertos libros, pero, en un sentido más amplio, determinaban de cara a los lectores lo que era un libro y cuál era la forma adecuada de usarlo.

En el siglo XVIII, se implantaron las bibliotecas de suscripción para las clases medias inglesas en un régimen de acciones: el ejemplo más antiguo que aún sobrevive en el Reino Unido es la Biblioteca de Suscripción de Leeds, que abrió en 1768 y sigue operando encima de un banco y de una papelería, en la bulliciosa Commercial Street. Otras organizaciones de membresía, incluyendo sociedades filosóficas y literarias e institutos de mecánicos, también gestionaban bibliotecas. Las bibliotecas de suscripción se anticiparon a las bibliotecas públicas de préstamo, y quizá también las sobrevivan: el servicio chino de suscripción de libros electrónicos respaldado por la empresa de telecomunicaciones Tencent tenía 192

millones de suscriptores en 2020; la suscripción Kindle Unlimited de Amazon constituye su propia iniciativa a una escala y unos ingresos periódicos similares, lo que contrasta con un panorama generalizado de cierres de bibliotecas públicas (en el Reino Unido, el 20 por ciento cerró sus puertas en la década de 2010).

La Ley de Bibliotecas Públicas de 1850, que implantó en el Reino Unido el principio de bibliotecas de libre acceso para todos y financiadas con impuestos públicos, fue la consecuencia de un profundo cambio social. La creciente prosperidad, los mayores niveles educativos y una mayor disponibilidad de tiempo de ocio para los trabajadores, gracias a las condiciones de trabajo legalmente protegidas, como la limitación del horario laboral, abonaron el terreno para la lectura, el crecimiento personal y el relajamiento. La Ley Forster de 1880 aceleró este énfasis en el alfabetismo y la lectura. Los clérigos de Leeds presionaron al consejo municipal en 1861 para que proporcionara «una biblioteca de libre acceso a la que puedan recurrir los hombres de toda condición y desde la cual los libros de carácter instructivo y enriquecedor puedan circular sin coste alguno, [que] pueda mejorar en gran medida la situación social, moral e intelectual de las gentes de este populoso e importante municipio». El aprovisionamiento de las bibliotecas públicas se extendió en un primer momento por estas ciudades industriales en fase de crecimiento, convirtiendo a las bibliotecas en un rasgo tan integral del paisaje industrial como las viviendas en terrazas de las clases trabajadoras o la escasa calidad del aire. En 1886 ya había 125 bibliotecas públicas, casi un tercio de ellas en Lancashire, Straffordshire o el Riding del Este de Yorkshire. La siguiente oleada de aprovisionamiento de las bibliotecas alcanzó, a partir de la década de 1880, a capitales de provincias tales como Truro, Winchester, Oxford y Aberystwyth. El filántropo Andrew Carnegie, escocés de nacimiento, fundó más de 2.800 bibliotecas públicas por todo el mundo anglófono. Casi cuatrocientos edificios del Reino Unido están asociados a su nombre,

incluyendo Islington, el escenario de los crímenes artísticos de Orton y Halliwell. La donación de 40.000 libras por parte de Carnegie en 1904 permitió la instauración de la biblioteca municipal central frente a la resistencia de los contribuyentes locales.

Aquellos clérigos de Yorkshire que defendían que una biblioteca era un recurso moral han proyectado una sombra muy alargada sobre la biblioteca pública y sus actividades. En 1908, un encuentro de bibliotecarios públicos en Brighton intentó establecer los objetivos que debía tener una colección pública de préstamo y reiteró unos principios firmemente didácticos:

> 1) Que la función de la Biblioteca Pública de Préstamo es proporcionar buena literatura, y el mismo criterio debe aplicarse tanto a las obras de ficción como a los libros de otros departamentos: deben tener valor literario o educativo; 2) que toda biblioteca debería estar ampliamente surtida de ficción que haya alcanzado la posición de literatura clásica; y 3) que la adquisición de ficción meramente efímera que carezca de valor literario o moral, aun sin llevar ofensa implícita, no se halla entre sus adecuadas funciones.

Las bibliotecas públicas, por tanto, determinaban y controlaban cuáles eran las materias de lectura adecuadas: constituían vectores tanto para la transmisión como para la restricción de libros. Y eran cruciales para los millones de lectores que las utilizaban en su labor de hacer que el libro fuese más una propiedad común y compartida que una individual.

Las bibliotecas públicas de préstamo se desarrollaron, pues, en ciudades urbanas en fase de crecimiento a las que dieron forma el comercio y la industria victorianos, gracias a la financiación pública y a la filantropía, y especialmente a las transformadoras donaciones del gran apóstol del capitalismo, Andrew Carnegie. Y sin embargo, la paradoja reside en que las bibliotecas son contraculturales, ya que rechazan precisamente esas relaciones mercantiles que permitieron su constitución. Ningún otro artículo de consumo se presta de forma rutinaria (y gratuita) en lugar de comprarse directamente. A pesar de ser artículos producidos por los mercados, los libros también se han resistido a esas estructuras del valor a lo largo de más de 150 años. Comparados con otros objetos de consumo semejantes, los

libros son los únicos que circulan, gratuitamente, tomados de una biblioteca de préstamo y retornados para que el próximo lector pueda volver a sacarlos.

Los libros prestados trazan conexiones materiales entre los miembros de una comunidad, reúnen un peso simbólico y una identidad acumulativa en el transcurso de su circulación anónima. Existe una influyente serie de ensayos en el ámbito de la biografía de objetos, reunidos bajo el título de *The Social Life of Things*; se podría pensar que los libros de una biblioteca de préstamo son los extrovertidos de este modelo de sociabilidad material, siempre de aquí para allá. Por supuesto, este espíritu gregario entraña potenciales inconvenientes. El periodista y reformista bibliotecario del siglo XIX Frederick Greenwood inició una campaña para que se adoptara ampliamente su «aparato de desinfección de libros», un fumigador metálico en el que «se quema un compuesto de ácido sulfúrico en una pequeña lámpara, y hace falta muy poca cantidad para desinfectar los libros». La preocupación por que los libros pudieran transmitir enfermedades llegó con las epidemias de viruela, tuberculosis y escarlatina de finales del siglo XIX. Los libros de las bibliotecas y su adecuada eliminación figuraban en las disposiciones reglamentarias a la Ley (de Notificación) de Enfermedades Infecciosas de 1889. Las Enmiendas a la Ley de Salud Pública de 1907 restringían explícitamente la circulación de libros que partieran de hogares o individuos que hubieran estado expuestos a alguna enfermedad infecciosa y obligaban a que cualquier libro del que se sospechara que portaba gérmenes fuera desinfectado o destruido. El protagonismo de los libros en estas desasosegantes narrativas sobre la enfermedad es notable y no son exclusivas de la época anterior a los antibióticos. El Departamento de Salud Pública de Inglaterra (Public Health England) publicó una declaración al inicio de la pandemia de la covid-19 en que confirmaba que el riesgo de transmisión viral por medio de la cubierta de papel o cartón era mínima una

vez pasada la cuarentena de veinticuatro horas, y que setenta y dos horas bastaban para descontaminar los libros forrados en plástico.

El miedo a las infecciones por la circulación de libros de las bibliotecas reproduce las preocupaciones ya bien conocidas con respecto al poder de los libros en manos inadecuadas. Como dice Leah Price, «el tradicional miedo a que los textos "insanos" puedan "envenenar" a sus lectores se volvió literal por la inquietud de que los objetos librescos pudieran propagar la enfermedad, antiguas desazones sobre la comunión de un lector con un texto dieron pie a otras nuevas respecto al contacto de unos lectores con otros». En el juicio de Orton y Halliwell, la acusación tácita fue que los ingenuos lectores de la biblioteca de Islington pudieron quedar expuestos al extravagante imaginario que produjeron los libros manipulados. Las bibliotecas de préstamo habían establecido protocolos para el manejo de los libros y su circulación que fueron decididamente subvertidos por la acción guerrillera de corta y pega de Orton y Halliwell. La etiqueta social de la bibliotecas como redes de lectores, el papel de la biblioteca como árbitro moral (del que se habla en el siguiente capítulo), la sensación de que el libro de biblioteca no es, en su condición única entre las mercancías de consumo, una posesión privada de un lector, sino la propiedad compartida de la comunidad bibliotecaria, y la inversión cultural en la santidad de la libricidad; todos estos asuntos de peso relativos a la ética libresca cayeron sobre Joe Orton y Kenneth Halliwell en aquel tribunal de Londres.

10

Libros censurados: «237 malditaseas, 58 cabrones, 31 pordioses y 1 pedo»

La exposición de Ai Weiwei en la Royal Academy de Londres de 2015 estaba repleta de obras características que trazaban el rápido desarrollo económico de China, así como las restricciones a las libertades individuales, la devastación del medioambiente y la destrucción del patrimonio arquitectónico que había traído consigo. *Fragments* utilizaba objetos rescatados de templos históricos devastados; también se exhibieron un par de esposas talladas en jade y una monumental cámara de vigilancia de mármol, variaciones sobre los materiales tradicionales del arte chino. Una de las piezas consistía en dos copias aparentemente idénticas del popular *The Art Book* de Phaidon, una completísima guía alfabética del arte mundial a lo largo de los siglos. Este grueso libro en rústica, que tiene en la cubierta una alocada selección de fuentes, rebosa cercanía y carece de toda pretenciosidad, con su promesa de «un enfoque fresco y original al arte» que se aleja de las «clasificaciones tradicionales».

Ambos ejemplares de *The Art Book* están abiertos a la altura de un rectángulo amarillo degradado del pintor abstracto alemán Josef Albers, que aparece en el folio recto (la página de la derecha); sin embargo, los folios vueltos lucen imágenes distintas. Uno tiene una breve biografía de Ai

Weiwei y una fotografía de su instalación *Template*, realizada con restos recuperados de templos. Esta es la edición que se vendió en el Reino Unido. En el otro, publicado en inglés para el mercado chino, un escultor menor del Renacimiento umbro, Agostino di Duccio, sustituye a Ai Weiwei. (El otro motivo de gloria de Di Duccio también lo es en calidad de sustituto de alguien más famoso: tras perder su encargo para dotar al Duomo de Florencia de una estatua de David, dejó un bloque de mármol de Carrara parcialmente tallado a su sucesor, Miguel Ángel.) Presumiblemente, Di Duccio no fue incluido en el *The Art Book* chino por alguna reivindicación artística determinada, sino porque Agostino era menos problemático en términos alfabéticos. Únicamente la comparación con la edición occidental del libro deja patente la censura en el libro chino.

Aunque a primera vista pueda parecer que la exhibición de estos dos libros para su comparación es un dato que pone en contexto el lugar que ocupa el artista disidente en su China natal, su vitrina de cristal contiene en sí misma su propia obra artística. Como si fueran *objets trouvés* de una estantería global, estos dos libros interconectados generan, unidos, un discurso que pone de manifiesto las distintas presiones bajo las cuales se han producido. La cicatriz de la extirpación es limpia, el remiendo apenas si se ve, pero el producto aparentemente global que es el libro en lengua inglesa esconde, aquí, una variante local distintiva.

Tendemos a pensar que la censura anula o borra textos para que queden completamente fuera de la vista, y tal vez sea esta la fantasía de los propios censores. *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, imagina un excéntrico mundo distópico en el que los libros se destruyen de forma sumaria a manos de brigadas de incendios que se emplean para provocar incendios, en lugar de para extinguirlos. Al bombero alienado Guy Montag se le asegura que se trata de una receta para la paz social y la tranquilidad entre las comunidades. Los ejemplos de Bradbury invocan situaciones reales sobre libros controvertidos y censurados: «A la gente de color no le gusta *El*

pequeño Sambo. A quemarlo. La gente blanca se siente incómoda con *La cabaña del tío Tom*. A quemarlo. ¿Alguien escribe un libro sobre el tabaco y el cáncer de pulmón? ¿Los fabricantes de cigarrillos lo lamentan? A quemar el libro».[1] Su superintendente, Beatty, lo instruye en el arte de prender fuego a las páginas de un libro «delicadamente, como pétalos de una flor», sus restos calcinados, «enjambres de polillas nuevas que habían muerto en una misma tormenta». Bradbury descubrió posteriormente que su propia parábola sobre la censura había sido censurada a su vez para su uso en las escuelas estadounidenses. Durante las décadas de 1970 y 1980, Ballantine, su editorial, fue barriendo poco a poco las setenta y cinco apariciones de las palabras «maldito» e «infierno» para que la novela quedara más aceptable de cara al lucrativo mercado de la enseñanza. En este caso, la censura está orientada a maximizar la circulación del texto, no a minimizarla.

Que los libros se puedan cancelar como si nunca hubieran existido es algo prácticamente imposible en la era de la imprenta. Sucede con más frecuencia que se ejerza la censura sobre un libro del que nos queda un solo ejemplar y que sobrevive como testimonio del intento de censurarlo. Esto da como resultado una clase concreta de objeto que, al igual que la edición china de *The Art Book*, condensa entre sus páginas cierta dosis del conflicto más amplio en el que está involucrado. Más que cancelarlo, la censura puede conservar o transformar o reimaginar el libro impreso que está en su punto de mira. Los libros censurados no son ausencias ni vacíos, sino que a menudo están presentes de un modo profundo e insistente. Tomemos un ejemplar de las obras dramáticas completas de Shakespeare. (No literalmente: ya vimos lo que le pasó a Raymond Scott.) Esta vez, que no sea el valioso Primer Folio, sino la segunda edición, que se publicó originalmente para John Smethwick y se vendió en su tienda de Fleet Street en Londres, en 1632, y que se abrió camino hasta el seminario jesuita de San Albano, conocido como el Real Colegio de los Ingleses, en Valladolid. Desde finales del siglo XVI, San Albano ha formado a misioneros jesuitas,

células durmientes para la larga tarea de reconvertir Inglaterra al catolicismo. El colegio cuenta con muchos mártires entre sus exalumnos. Tal vez cause sorpresa saber que los seminarios jesuitas hicieron un minucioso uso pedagógico de los textos teatrales apropiados para enseñar las fundamentales herramientas evangélicas de la retórica, la memoria y la persuasión, ya fuera adaptando los textos que ya existían o creando obras nuevas para los aprendices. Shakespeare —o, al menos, una parte de Shakespeare— fue incluido en este currículum misionero, tal como atestigua la edición de Valladolid de 1632.

Este ejemplar muestra cómo, bajo el nombre hispanizado de Guillermo Sánchez, el inglés William Sankey, que más tarde sería rector del Colegio, emprendió la labor de adecuar el libro a los seminaristas devotos. Sankey tenía tablas como censor sectario: ya había descartado un poema sobre la derrota de la Armada española (católica) y había eliminado las páginas que relataban la conspiración de la pólvora (el intento por parte de los católicos de hacer volar por los aires al rey Jacobo I en el Parlamento) de un libro de historia inglesa reciente que había adquirido la biblioteca. La mera existencia de ese libro en San Albano —a los católicos, en el siglo XVII, la historia inglesa reciente les resultaba especialmente intragable— arroja luz sobre la paradoja de que la censura de libros y su instinto suelan inclinarse por mejorar el libro, en lugar de hacerlo desaparecer. Sobre el volumen de Shakespeare, Sankey puso en práctica su forma de censura más sostenida —y perversamente delicada—, nuevamente con el claro objetivo de conservar la mayor parte del libro posible. La censura se convierte, paradójicamente, en un intento por permitir el libro, más que por suprimirlo por entero. Se trata de un proceso creativo que da como resultado un libro nuevo, más acoplado a su propio contexto y que lo expresa mejor.

Los métodos de Sankey, y las páginas que de ellos se derivan, resultan familiares para cualquiera que haya visto documentos redactados en el ámbito político. Emplea una tinta densa para tapar palabras, renglones o

escenas enteras, generando aberturas en las páginas que alternan bloques en forma de rectángulo con la impresión a dos columnas del texto que le sobrevive. Sobre la página se ve con absoluta nitidez que el texto ha sido censurado: no hay pretensión alguna de suturar los bordes de una supresión para conservar el efecto o la forma de una escena, y tampoco se ofrecen alternativas al material objetable. De este modo, el libro ostenta su propia adaptación a su contexto: resaltando el material relevante para el seminarista del siglo XVII y elidiendo el resto. Semejante adaptación es un rasgo implícito de toda lectura: todos ignoramos o reprimimos o, sencillamente, nos saltamos los fragmentos que nos parecen aburridos, repetitivos o incluso ofensivos. Pero lo que hace aquí la censura de Sankey es marcar estas elisiones sobre un libro físico. Comparémoslo con otro caso de censura a Shakespeare. Thomas Bowdler, junto con su hermana Henrietta, creó *The Family Shakespeare* para la respetable sala de estar de principios del siglo XIX, con una portada en la que se advertía que «no hay añadido alguno al texto original, pero quedan omitidas aquellas palabras y expresiones que no es oportuno leer en alto en familia». El poder de este original ejemplo de expurgación reside en que el propio libro no indica ni la extensión ni la ubicación del material suprimido.

En cambio, ningún lector del Shakespeare de Valladolid podrá pasar por alto la obra del censor, puesto que la espesa tinta de aquello que se ha tapado es el aspecto más visible que hay en las páginas del libro. ¿Aceptaron los lectores que el material redactado era inadecuado e irrecuperable, o bien existía un equivalente jesuita a lo que las redes sociales llaman el «efecto Streisand» (por el nombre de la actriz que trató, de forma contraproducente, de restringir la circulación en la red de imágenes de su casa en la playa de Malibú)? Esta es la consecuencia involuntaria de la censura: atrae la atención hacia el material descartado y consigue que el acceso a la versión sin censurar resulte todavía más deseable.

En otros géneros editoriales similares, el material ostensiblemente eliminado se inserta deliberadamente en ocasiones para recalcar el contenido dramático que se infiere de las revelaciones que hace el libro. En el juicio por obscenidad contra *El amante de lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, un experto a quien se interrogó sobre la posibilidad de esquivar la cuestión de la ofensa mediante la publicación de la versión censurada reconoció las consecuencias involuntarias: «En cuanto a los asteriscos que reemplazan a los incidentes de escenas sexuales, sir William pensó que "lo convertirían en un simple libro verde", mientras que, por su parte, los guiones en lugar de las palabrotas también provocarían asociaciones malsanas».

Algunos ejemplares de la versión sin censurar del relato que hizo el teniente coronel Anthony Shaffer sobre las operaciones del ejército estadounidense en Afganistán, *Operation Dark Heart*, se vendieron por miles de dólares en 2010 después de que el Gobierno de Estados Unidos pagara a los editores para que retiraran la primera edición y la sustituyeran por otra minuciosa y manifiestamente censurada. Parte de lo tachado en la segunda edición es de una especificidad asombrosa: la descripción que hace Shaffer de cómo tomó de una película de John Wayne uno de los alias que utilizaba para infiltrarse, por ejemplo, produce, a partir de dos párrafos de su informal prosa, un estacato prácticamente incomprensible: «Eché un vistazo a las etiquetas de mi equipaje, donde había garabateado [...] La tinta azul estaba borrada parcialmente [...] Cogí el nombre [...] de una película [...] que transforma su empresa en una máquina lista para el combate». El efecto es el de atraer la atención hacia lo que falta, con lo que se consigue que el material eliminado domine la experiencia lectora. El texto censurado se transforma en unas memorias militares escritas en secreto por Samuel Beckett o Harold Pinter: un curioso batiburrillo a medio camino entre un discurso correoso y densos silencios.

Buena parte de los esfuerzos que le dedicó William Sankey a su ejemplar de Shakespeare, como es comprensible dado el contexto, están dirigidos a las disputas religiosas. En concreto, apunta su pluma expurgadora contra las afirmaciones anticatólicas que aparecen en *Rey Juan* (Pandolfo, el legado papal, se lleva lo suyo en esta obra dramática histórica) y las favorables al protestantismo en *Enrique VIII*. En la página nueve de la primera obra del volumen, *La tempestad*, el bufón naufragado, Trínculo, se encuentra por primera vez con el isleño nativo Calibán y planea ganar dinero a su costa exhibiendo ese premio exótico por las ferias para los *holidays fools* (los «tontos en día festivo»). La forma en que está escrita en el original la palabra *holiday* pone de relieve su etimología, *holy-day* o día sagrado. Sankey tacha esta palabra para que no se pueda leer: presuntamente, era una falta de respeto al calendario cristiano. En otros puntos, presta atención a las insinuaciones de carácter sexual, aunque no de forma exhaustiva. Solo unas líneas más abajo, en la misma columna de texto de *La tempestad*, no interviene en una canción de jocosa obscenidad acerca de la alegre joven Catalina, que «tenía la lengua como un dardo» a la que «un sastre podía rascarla donde sentía comezón». [2] De hecho, Sankey no encuentra nada que incomode su sensibilidad de seminarista en el resto de la obra ni en las comedias que le siguen inmediatamente, hasta que, unas cien páginas después, llega a la ingeniosa Margarita de *Mucho ruido y pocas nueces*, que señala que, en la víspera de su boda, el corazón de Hero estará más «apesadumbrado [...] por el peso de un hombre». [3] Casi se puede oír el suspiro de desaprobación del hombre (pero también, quizá, de alivio, por su confirmación; ¡al fin!, ¡algo que tachar!) al coger su pluma cargada de tinta negra.

La labor censora de Sankey sobre el folio de Shakespeare resulta de interés precisamente porque tiene como meta la conservación de las obras para los seminaristas, a excepción hecha de sus partes ofensivas. Se trata de una estrategia como mínimo tan habilitadora como restrictiva.

Prácticamente la mitad de las obras teatrales del volumen están sin marcar. Es, en la misma medida, un acto de censura y un acto de reparación, cuyo resultado es una copia única de las obras. Se anticipa, en aspectos originalísimos, a esa labor de hacer a Shakespeare más decoroso o más relevante o apropiado para los niños, que ha dado un impulso a las adaptaciones teatrales y a las nuevas ediciones, incluyendo la de Bowdler, y que ha llegado hasta el siglo XXI. Solo hay una pieza dramática que no tiene remedio en San Albano (igual que no lo tuvo, casualmente, para Bowdler, que no la incluyó en su compilación): la panda de «curas y fulanas» que es la obra de corte social *Medida por medida*. En este sórdido drama, el gobernante se hace pasar por fraile y le hace proposiciones de transgresión moral a una novicia en medio de un ambiente urbano de corrupción y mercantilización. Si bien otros analistas posteriores han alegado que la obra es una alegoría religiosa en la que el duque-fraile viene, como Jesucristo, a reparar a los caídos, eso no cuela con William Sankey. En este punto de su lectura de las novecientas páginas del Segundo Folio, cambió la pluma de censurar por una cuchilla y sencillamente extirpó las páginas ofensivas, cortándolas lo más cerca que pudo de la encuadernación central para erradicar cualquier traza de la obra. Únicamente la estrecha matriz restante en el margen de la encuadernación del libro revela que allí falta algo. El Shakespeare católico, repleto de marcas jesuitas, escisiones, garabatos y algún que otro comentario valorativo, y todavía con su encuadernación en vitela marrón oscuro del siglo XVII, se encuentra hoy en día en la Biblioteca Folger Shakespeare en Washington D. C. Ocupa su lugar (como el ejemplar número 7) entre las otras cincuenta y siete copias de esta edición que colecciona el foliófilo y millonario Henry Clay Folger, cada una de ellas con su particular y característica historia vital inscrita en sus páginas.

Un intento de censura más al por mayor, realizado al auspicio de la Iglesia católica, fue el *Index Librorum Prohibitorum*, o *Índice General de los Libros Prohibidos*, compilado y publicado por el Vaticano a lo largo de

cuatro siglos. Se empezó a editar en medio de la agitación religiosa reinante a mediados del siglo XVI que pretendió retirar de la circulación las obras de Martín Lutero y fue abandonada definitivamente en 1966, tres años después de que, tal y como dejó dicho Philip Larkin en su poema «Annus Mirabilis», en una cronología bastante lúgubre de las actitudes progresistas, «la cópula comenzó [...] cuando la prohibición del *Chatterley* cesó / y los Beatles grabaron su primer elepé».[4] Recurriendo a los antecedentes bíblicos, el *Index* tomó como epígrafe el versículo de Hechos de los Apóstoles, 19: «Bastantes de los que habían practicado la magia reunieron los libros y los quemaron delante de todos».

En pleno periodo de respuesta a la Reforma por parte de la Iglesia católica al Concilio de Trento, convocado en 1545, le preocupaban especialmente los libros. Declaró la Vulgata latina como la edición definitiva de la Biblia (véase capítulo 7 en relación con los debates acerca de los libros canónicos de la Biblia) y constituyó la Congregación de la Inquisición para identificar los libros peligrosos y elaborar un listado oficial de obras prohibidas. Tras muchas revisiones, el papa Pío IV lo publicó impreso en 1564. La primera edición del *Index* se imprimió en Roma a cargo de un editor de considerable pedigrí. Paulo Manucio era el hijo del impresor humanista más famoso del siglo XVI, Aldo Manucio, cuyos libros pioneros escritos en minucioso latín y griego fueron revolucionarios en forma y contenido. Para algunos eruditos, estos libros aldinos son los verdaderos antecesores de los libros en rústica actuales; también se les atribuye el mérito de salvaguardar la supervivencia de muchos textos clásicos en rigurosas ediciones impresas. Paulo heredó el logotipo del ancla de la Imprenta Aldina veneciana de su padre. Dadas sus conexiones con una dilatada labor divulgativa de la literatura y su compromiso con los textos clásicos en circulación, resulta inesperado ver el logo de la marca en un libro consagrado a la censura.

En un principio, el *Index* centró sus esfuerzos en las controversias teológicas presentes en volúmenes que, francamente, han perdido la capacidad de escandalizar hasta al más dogmático de los lectores. Por supuesto, Lutero fue incluido, al igual que el reformador protestante Juan Calvino y el traductor bíblico William Tyndale. Sin embargo, los compiladores vaticanos de la lista se sintieron cada vez más interesados en la literatura obscena o explícita que pudiera corromper la moral del lector y que los católicos solo podían leer con un permiso. Los libros condenados, considerados heréticos, lascivos u obscenos, así como los que versaban sobre hechicería o magia, debían recibir el visto bueno de los oficiales de la Iglesia antes de su impresión. Cualquiera que leyera o poseyera libros incluidos en la lista del *Index* quedaba bajo amenaza de excomunión. El *Index* estaba siempre en constante actualización, tratando continuamente de ponerse al día para poder afrontar una oleada de títulos inmorales o poco religiosos a medida que se abrían nuevos frentes en su cruzada moral. En 1596 se añadieron el Talmud y otras obras judías. Se publicaron nuevas ediciones del *Index* en 1664 (en este caso en forma de listado alfabético con referencias cruzadas), 1758 y 1900, año en el cual ya habían añadido a Voltaire, Locke, Diderot, Rousseau, Kant y Leibniz, en un intento por controlar el pensamiento ilustrado. Se publicó, con el nombre de *Index Expurgatorius*, una adenda de pasajes específicos que debían eliminarse de determinados libros para que el resto fuera aceptable en términos canónicos. Pero, como sucede con todos los actos de censura, tuvo el efecto Streisand. Thomas James sugirió en 1627 que el *Index Expurgatorius* era una obra de referencia de incalculable valor para conocer los libros que merecían figurar en la colección de la Biblioteca Bodleiana, en una sectaria versión del bibliotecario del antiguo proverbio que dice que el enemigo de mi enemigo es mi amigo. El obispo Thomas Barlow, feroz anticatólico (que ya es decir, en el siglo XVII), convino en que los censores habían prestado un servicio inestimable: ya que «nos remite al libro, los capítulos y el renglón en el que

se dice cualquier cosa en contra de toda superstición o error de Roma, [...] aquel que tenga el *Index* no puede querer testimonios en contra de Roma». El archivo de las deliberaciones del *Index*, que quedó abierto en fechas recientes, revela la presencia de numerosos autores notables, incluyendo a Harriet Beecher Stowe, Charles Darwin y Adolf Hitler, entre los cientos de examinados, pero que en última instancia no llegaron a figurar en la lista prohibida. Entre los últimos autores en ser incluidos estaban Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, pero para los años sesenta la Iglesia había admitido *de facto* la derrota en su labor de control de la publicación impresa. Aplicado siempre de forma desigual y probablemente sin haber obtenido ningún éxito, el *Index* resultó ser finalmente una víctima de las reformas del Vaticano II: una notificación del cardenal Ottaviani de junio de 1966 explicaba que depositaba su confianza en «la conciencia madura de los fieles, y especialmente de los autores, los editores católicos y todos aquellos que estén interesados en la educación de los jóvenes» para evitar la circulación de libros dañinos, y que, si bien el *Index* seguía ejerciendo de freno moral, había dejado de transmitir la fuerza de la censura eclesiástica.

La liberalización en la década de 1960 tuvo un impacto que trascendió al Vaticano en la censura de libros. Se publicaron ciertos libros, incluyendo *Aullido* de Allen Ginsberg, *Lolita* de Vladimir Nabokov y *El almuerzo desnudo* de William S. Burroughs, que habían tenido problemas con la censura en los años cincuenta. El caso más icónico fue el del juicio a *Lady Chatterley*, durante el cual se presentaron cargos contra Penguin Books en el Reino Unido en virtud de la Ley de Publicaciones Obscenas. La novela de D. H. Lawrence ponía en entredicho tabúes sobre clase, sexo y lenguaje explícito en su retrato de la relación entre la aristócrata casada Constance, lady Chatterley, y el guardabosques Oliver Mellors. Desde su publicación a finales de los años veinte, el libro había estado prohibido en Irlanda, Polonia, Australia, Canadá y la India, así como por el Departamento de Aduanas de Estados Unidos en 1929. Entre 1951 y 1952, un juicio en Japón

declaró su traducción culpable de obscenidad y multó al editor y al traductor, Sei Ito. No obstante, Penguin tuvo un acicate en una reciente sentencia estadounidense de 1959 según la cual el «mérito literario» del libro contrarrestaba cualquier ofensa por la «franqueza y realismo» de su lenguaje. El juez federal Frederick Bryan juzgó que el libro no llamaba a la lujuria ni expresaba «groserías gratuitamente», por lo que la prohibición contravenía la Primera Enmienda sobre la libertad de expresión. En 1960 se publicó una edición americana ampliada. En el Reino Unido, una nueva ley contra la obscenidad permitió que los editores alegaran el mérito literario de la obra para esquivar la censura y Penguin decidió poner a prueba la nueva ley al presentarse en una comisaría de policía con unos ejemplares de la prohibida *El amante de lady Chatterley* para precipitar la acusación.

El juicio y sus posiciones en cuanto a sexo, género, clase y lectura se entendieron en un sentido amplio como un punto de inflexión cultural. La famosa perorata aristocrática de Mervyn Griffith-Jones a favor de la acusación sonó como una elegía por una era obsoleta: «¿Acaso aprobarían que sus hijos pequeños, que sus hijas pequeñas —porque las niñas saben leer igual de bien que los niños— leyeran este libro? ¿Acaso es un libro que les gustaría tener rondando por casa? ¿Acaso es siquiera un libro que les gustaría que leyeran su esposa o sus sirvientes?». El jurado acogió aquello entre risas. La cruda enumeración por parte de Griffith-Jones de las obscenidades del libro resulta cómica en su banalidad: «La palabra *joder* o *jodiendo* no aparece en menos de treinta ocasiones [...]; *coño*, catorce veces; *cojones*, trece veces; *cagar* y *culo*, seis veces cada una; *falo*, cuatro veces; *mear*, tres veces, etcétera». La edición íntegra en inglés de Penguin, en rústica y con las distintivas bandas verticales naranjas de la editorial, la tipografía negra y el precio de 3/6 marcado en la portada, tuvo su protagonismo en la puesta en escena del juicio. El hecho de que fuera «publicado por Penguin para el lector de a pie» y a bajo coste figuraba como parte de los argumentos de la acusación. Se trataba de un juicio a un

libro en rústica, y al libro en rústica propiamente dicho. Las conclusiones de la defensa llamaron la atención sobre este elitismo y la «actitud de que no pasa nada por publicar una edición especial a cinco o diez guineas, para que quienes no tengan tantos recursos no puedan leer lo que otros sí pueden». Durante el juicio, se pidió a los testigos que prestaran atención a determinadas páginas de la edición de Penguin y que explicaran episodios o expresiones concretos. No se permitió que los miembros del jurado se lo llevaran a casa para leerlo, sino que tenían que hacerlo en la sala de deliberaciones. Incluso el juez llevaba su ejemplar al tribunal discretamente guardado en una bolsa de damasco cosida por su esposa para no ofender a nadie en el metro.

Después de que absolvieran a Penguin de la acusación por obscenidad y se suspendiera la prohibición del libro, la tirada de 20.000 ejemplares se agotó en cuestión de días. En 1961 se publicó una segunda edición, idéntica salvo por la introducción de Richard Hoggart. Hoggart había aportado pruebas detalladas sobre el libro y análisis de pasajes clave durante el contrainterrogatorio en el juicio, que lo describían como «virtuoso y, si acaso, puritano». Comparó sus méritos literarios con los libros pornográficos de los que «se puede usted comprar dos docenas en Charing Cross Road por la mañana. Son libros en rústica a dos chelines y seis peniques. En cada uno de ellos hay, casi por defecto, dos o tres encuentros sexuales [...] están ahí presumiblemente porque son los que hacen que el libro se venda». Por contraste, las escenas sexuales de Lawrence estaban estética y moralmente integradas en un todo literario. La dedicatoria de la segunda edición conmemoraba las recientes penurias de la publicación:

> Por haber publicado este libro, Penguin Books fue procesada en virtud de la Ley de Publicaciones Obscenas de 1959, en el Old Bailey de Londres, entre el 20 de octubre y el 2 de noviembre de 1960. Por ello, esta edición está dedicada a los doce miembros del jurado, tres mujeres y nueve hombres, que emitieron un veredicto de «no culpable» y permitieron con ello que la última novela de D. H. Lawrence esté disponible por primera vez para el público del Reino Unido.

Como demuestra el caso de *El amante de lady Chatterley*, los intentos por vetar libros son beneficiosos para las ventas. Sin duda, al menos algunos de los ciudadanos de Oklahoma que en 1961 se toparon con el grupo de Madres Unidas por la Decencia, que utilizaron un tráiler repleto de libros objetables apodado el «obscenimóvil» para poner el foco en su cruzada moralista, debieron de utilizarlo como una práctica selección de títulos para su futura adquisición, igual que aquellos bibliotecarios protestantes se subieron a lomos del *Index* católico. La académica indologista Wendy Doniger observó que la demanda contra su libro *The Hindus: An Alternative History* (publicado en Estados Unidos en 2009 y en la India en 2010) y sus editores, Penguin India, tuvo el efecto de convertirlo en un inesperado superventas. En un principio, las alegaciones que afirmaban que el libro contenía «pasajes difamatorios, despectivos, insultantes y objetables hacia a los miembros del movimiento nacional indio que lucharon por la libertad y también hacia los Dioses y Diosas hindúes» recibieron la réplica de los editores, pero finalmente Penguin accedió a interrumpir la publicación. Sin embargo, su compromiso de destruir los ejemplares que quedaban nunca se llevó a término, porque los lectores, alertados de su existencia gracias a la controversia, salieron en masa en su busca. Si el objetivo era restringir la circulación del libro de Doniger mediante la apelación al Código Penal indio, la estrategia resultó contraproducente. Doniger y su libro pasaron del apacible nicho académico a las cabeceras de las noticias, con unas ventas a la altura.

Las historias sobre libros censurados —incluyendo esta, de momento— acostumbran a quedar cómoda y complacientemente distanciadas en la historia o la geografía. La censura es tarea de los burócratas chinos o del papado de los primeros tiempos de la modernidad o de los fanáticos religiosos indios o del sistema legal inglés previo al advenimiento de la sociedad permisiva, con su singularmente paternalista reivindicación de estar protegiendo a los inocentes. La libertad de publicación ha devenido un

valor occidental icónico y, con ella, se ha instalado la reconfortante ficción de que la censura la hacen ellos, no nosotros. Sin embargo, sorprende saber que el punto caliente de la censura literaria de finales del siglo XX no está, como tal vez se pueda pensar, en Irán, China o Georgia, sino en las aulas estadounidenses, uno de los escenarios librescos más disputados de la actualidad.

El debate relativo a los libros que se consideran inadecuados para los lectores juveniles ha coincidido con el desarrollo de un nuevo género literario orientado hacia ellos y sus inquietudes: la literatura juvenil o ficción para adultos jóvenes (YA, por sus siglas en inglés) recibe un nombre muy oportuno, puesto que a menudo trata cuestiones de sexualidad, relaciones e identidad. La novela de 1967 de S. E. Hinton *Rebeldes* suele llevarse el mérito de ser la iniciadora del género, y al mismo tiempo de ser acogida con un constante gesto gruñón por parte de los consejos educativos. Para cuando llegaron los ochenta, otra novela sobre el paso a la madurez, *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, se vio señalada con la doble distinción de ser uno de los libros con más puntos para formar parte del currículo de la escuela pública y el libro más habitualmente censurado en las escuelas y bibliotecas estadounidenses. La censura había evitado la novela desde su publicación, cuando la Organización Nacional para la Literatura Decente, coordinada por obispos católicos, intentó que se prohibiera. Una protesta perenne que tenía que ver con el lenguaje («237 malditaseas, 58 cabrones, 31 pordioses y 1 pedo», como enumeraba una queja con un *bathos* matemático más indignado). Su notoriedad se amplificó por obra del papel que tuvo, aparentemente, en el asesinato de John Lennon. El asesino de Lennon, Mark David Chapman, compró un ejemplar poco antes de disparar al cantante, presumiblemente la edición en rústica de Little, Brown de finales de los setenta, que resaltaba en el título las palabras *guardián* y *centeno* sobre una representación expresionista, en marrón y naranja, de un caballo al galope. Chapman escribió dentro: «Esta

es mi declaración», y lo firmó como Holden Caulfield; también leyó un pasaje del libro en su juicio. Asimismo, se halló otro ejemplar en la habitación de hotel del hombre que intentó asesinar a Ronald Reagan al año siguiente. (Al personaje de Mel Gibson en la película de 1997 *Conspiración* le preocupaba el libro como desencadenante de un asesinato de la CIA, una conspiración paranoica que tiene una sustancial presencia de internet.) *El guardián entre el centeno* ha sido prohibida en las escuelas, desde Carolina del Sur hasta California, por motivos de profanidad, inmoralidad, referencias sexuales y porque se «centra en una actividad negativa». No carece de relación con ello el hecho de que haya vendido más de 10 millones de ejemplares en cincuenta años.

La Semana de los Libros Prohibidos de la Asociación Estadounidense de Bibliotecas (ALA, por sus siglas en inglés) lleva desde 1982 poniendo el foco en aquellos libros que han sido puestos en entredicho por el sistema educativo, con toda una serie de carteles, pegatinas y bandas promocionales que alientan a la libertad de lectura: los bibliotecarios se han convertido en la línea del frente en la batalla por la libertad de publicación. Sin embargo, las estadísticas dejan entrever que la guerra contra la censura de libros se ha alejado de la jurisdicción federal o estatal para adentrarse en la presión local, comunitaria o parental. Los títulos a los que se desafía con más frecuencia en este caldeado ambiente tienen relación con las identidades LGTBIQ+. *Briar Rose*, una novela juvenil de Jane Yolen, parte del cuento de la «Bella durmiente» y le da un cuidadoso giro con los temas del Holocausto y un delicado príncipe encantado gay. Fue quemada en 1993, junto con otros dos libros que tocaban el tema de la homosexualidad, a manos del reverendo John Birmingham en las escaleras del edificio de la Junta Educativa de Kansas City. El primer puesto en la lista de la ALA de 2016, 2017, 2018, 2019 y 2020 fue para George, de Alex Gino. Al personaje principal, Melissa, todo el mundo la conoce por el nombre de George: su batalla para ser aceptada como chica se articula en torno a su audición para

el papel de Carlota en la representación escolar de *La telaraña de Carlota*. Los requerimientos para que se retirase este libro por razones religiosas y por estar en conflicto con «la estructura familiar tradicional» significaron que en diversos contextos se restringiera o se ocultara para evitar la controversia. Una queja afirmaba que las bibliotecas no deberían «poner en manos de los niños libros que requieren de un debate». Al menos un distrito educativo exigió un permiso parental expreso para permitir que los alumnos tuvieran acceso a *George*; la Asociación Estadounidense para la Familia auspició una campaña de remisión de cartas a los editores para que retirasen el libro; en cambio, una campaña de colaboración abierta, organizada por su autor para suministrar ejemplares a los distritos educativos de Kansas en los que se había prohibido, cumplió con el objetivo marcado en menos una hora. La cubierta del libro, simplemente blanca y con el nombre escrito en letras en arcoíris, no trasluce esta controversia aún vigente.

Así pues, la censura de libros desde luego no ha tocado a su fin. Los ejemplos en las aulas estadounidenses tienden a señalar a los padres conservadores o a los consejos educativos que ponen objeciones a libros que tratan temas radicales o progresistas. Los más liberales tienden a estar a favor tanto de la libertad de edición como del derecho a que, digamos, George se convierta en Melissa. Sin embargo, para ellos el verdadero reto viene cuando, al apoyar la libertad de edición, los liberales tienen que permitir que en el mundo haya literatura reaccionaria, ofensiva, racista o fóbica: es muy probable que estos censores de libros pongan pegas a libros que transgreden los puntos de vista modernos con respecto a la diversidad, la inclusión y la autenticidad. El caso de *Tierra americana*, una novela sobre una migrante mexicana (y exlibrera) que intenta llegar a Estados Unidos con su hijo, creó polémica, en parte, porque su autora, Jeanine Cummins, no era, o no principalmente, latina (la cobertura de la noticia no aclaraba este punto): la gira del libro y otros acontecimientos relacionados se cancelaron debido a la publicidad adversa. Las memorias de Woody

Allen se contrataron y luego se cancelaron tras la intensa oposición ejercida por los empleados de la editorial Hachette a causa de las acusaciones de abusos sexuales que en ese momento se vertían contra el veterano director cinematográfico. A la polémica comentarista Julie Burchill le rompieron el contrato de edición después de publicar tuits racistas. Aquí, la censura previene el libro en cuanto que objeto, en lugar de actuar contra el libro en sí, a medida que la libertad de edición se está volviendo más complicada y polémica. El siguiente capítulo trata de un caso que es un compendio de este dilema: la historia de la edición de *Mi lucha*, de Hitler.

11

Mi lucha: ¿libertad para publicar?

Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, la labor cultural de fijar cuáles eran los valores por los que se estaba luchando se apoyó en una firme oposición a la censura de libros por parte de los nazis. «Esto es América —proclamaba un cartel de propaganda estadounidense—, donde se puede leer cualquier periódico, cualquier revista, cualquier libro que se desee. Donde la libertad de prensa es una garantía de tu libertad.» Se trataba de un importante principio ideológico, pero escondía algunas de las coincidencias más complejas en cuanto a las formas de censura de libros a uno y otro bando. *Una tragedia americana*, de Theodore Dreiser, que se encontraba entre las obras quemadas por los nazis, también había sido prohibida en Boston algunos años antes. *Fiesta*, de Ernest Hemingway, fue igualmente censurada tanto en Estados Unidos como en la Alemania nazi. *Las uvas de la ira* de Steinbeck fue quemada en una estrategia publicitaria en los años treinta, en California, por una organización de granjeros que se oponía a la reforma laboral y vetada en las bibliotecas públicas de Illinois, Kansas y el estado de Nueva York. En Estados Unidos no todo el mundo había recibido la circular sobre la libertad de publicación.

Había también otras formas de restricción libresca. Archibald MacLeish, en un discurso pronunciado en la conmemoración de la quema de libros, en

mayo de 1942, se preguntaba si los estadounidenses se tomaban los libros tan en serio como los nazis. Su insinuación de que los libros habían caído en el descrédito por obra de la mercadotecnia, la fijación de precios y el hecho de haber soslayado a los libreros en beneficio de otros entornos comerciales parecía constituir una elegía por unas prácticas lectoras más elitistas y una circulación de libros más reducida. Para otros, el problema era que pensaban que los libros no eran más que un montón de papel triturado. Verna Bayles, de la Biblioteca de la Universidad de Princeton, alertando a sus compañeros bibliotecarios de la magnitud de las pérdidas de libros en la Europa bombardeada y la interrupción en el suministro de papel en la Inglaterra en tiempos de guerra, señaló, casi de pasada, que un noticiario cinematográfico del momento (abril de 1941) retrataba a «un agente postal o de aduanas de San Francisco quemando toneladas de material "subversivo"». A Bayles la censura le traía sin cuidado, o tal vez le parecía poco efectiva, pero se sentía consternada por el desperdicio de un recurso tan preciado y reconoció que «el papel es munición de guerra». En el Reino Unido, un folleto publicado por el Consejo Nacional del Libro animaba a los ciudadanos a enviar los libros que no desearan para su trituración y reutilización, recalcando, eso sí, que «quienes aman los libros encuentran dificultades para pensar en ellos como si fueran simple papel entintado protegido por unas cubiertas rígidas».

Quemar libros, por lo tanto, no era impensable en Estados Unidos, aunque por supuesto se hacía a una escala que nada tenía que ver con los ataques a propietarios y vendedores de libros, así como a las bibliotecas, que tanto abundaban en la Alemania nazi. Los estadounidenses condenaban la quema de libros por parte de los nazis valiéndose de una retórica simple, sobre todo vista desde la perspectiva de hoy. Lo que resultaba más complicado era ponerse de acuerdo en qué había que hacer con aquellos libros que promulgaban la ideología nazi. Un cartel estadounidense que distribuyó entre 1942 y 1943 la Junta de Producción de Guerra exhortaba:

«Hazlo bien, pero rápido, haz que este sea el último año de Hitler», con la imagen de una cerilla prendiendo un ejemplar de *Mi lucha* que reproducía la misma iconografía de censura violenta que se había desarrollado como anatema hacia los valores estadounidenses. Fue un anticipo de las dificultades reguladoras que estaban por venir. El problema de cómo manejar este manual del nazismo y plan de acción del atroz genocidio fue el caso que puso a prueba los ideales sobre la libertad de publicación durante la Segunda Guerra Mundial y en los años siguientes. La historia de este título a partir de la guerra es un ejemplo fascinante de cómo un libro físico representa otras presiones ideológicas y culturales más amplias.

El nazismo se había desarrollado como un culto del libro. Al igual que sucede en otros regímenes totalitarios del siglo XX, con Stalin o Mao, por ejemplo, un influyente manifiesto impreso constituyó el centro simbólico de la nueva polis. Hitler escribió su relato autobiográfico y antisemita durante su estancia en prisión en Múnich, a principios de la década de 1920, y se lo dedicó a las víctimas del Partido Nazi en el golpe de estado fallido de noviembre de 1923. El libro se publicó en dos volúmenes, en 1925 y 1926, con el subtítulo «Un ajuste de cuentas». Estos volúmenes en cartoné con sobrecubiertas rojas, tipografía art déco y una esvástica en el lomo son de una lectura indigerible y tuvo escasas ventas. No fue hasta que Hitler accedió al poder cuando *Mi lucha* se convirtió en un superventas en un solo volumen. En Alemania hubo tres formatos que se podían conseguir fácilmente durante los años treinta, cada uno de ellos orientado a un mercado distinto.

La edición más icónica e inmediatamente reconocible es la de Eher Verlag, con una sobrecubierta de lomo rojo que presenta un gran retrato de Hitler con gesto adusto y una banda roja en la que puede leerse el título. Esta versión para el mercado generalista es el equivalente bibliográfico de los grandes mítines anuales en Núremberg, incluyendo la iconografía roja y negra, y la esvástica que daba fe de la creciente confianza del Partido Nazi.

Una segunda edición, con encuadernación en piel y formato de cuarto, los títulos en gótica dorada, la imagen de una bellota y hojas de roble, y tapas de color claro, que viene presentada en una funda, era como un libro de oraciones. Llevaba un formulario en el que los oficiales locales pudieran anotar los nombres de las parejas que contraían matrimonio y la fecha de su boda, al tiempo que les transmitía los mejores deseos del Reich por su feliz unión. Se distribuyeron miles de ejemplares entre las parejas a expensas del Estado. Una tercera y popular edición, la versión de «macuto», fue diseñada para los soldados que servían en el frente; tenía un formato más pequeño y estaba impresa en un papel más fino.

Los ejemplares de estas distintas ediciones para el mercado masivo encarnaban la difusión del nazismo entre los diversos sectores de la sociedad, pero también se lanzaron ediciones más lujosas, incluyendo una en cartoné con encuadernación en piel azul que se publicó en conmemoración del quincuagésimo cumpleaños de Hitler, en 1939, de nuevo con el título marcado en gótica. La más elaborada de todas fue una edición enorme de estilo medieval, con letras en oro y decorada con broches (recordemos el libro mágico y el demonio que este invocó). Impreso en una edición limitada de cerca de cincuenta ejemplares y destinado a los oficiales de alto rango del partido, fue exhibido abierto sobre un atril, con la intención de que pareciera una Biblia nazi, en el vestíbulo de la casa de Hermann Göring, comandante de la Luftwaffe.

La letra gótica original que se empleó en las diversas ediciones de *Mi lucha* era una escritura llamada Fraktur, el equivalente tipográfico del medievalismo mítico que aplicaron los nazis para ilustrar sus ambiciones raciales y nacionalistas para el Reich. En Alemania, la rivalidad que se dio en el siglo XX entre la Fraktur y la romana Antiqua se podría entender, a grandes rasgos, como un debate entre las dos líneas de la política: la gótica estaba asociada a la derecha, el tradicionalismo y el nacionalismo; la romana, con la izquierda, la modernidad y el cosmopolitismo. No obstante,

en 1941 el Partido Nazi publicó una interdicción contra la Fraktur, declarando que, lejos de ser una letra auténticamente alemana, en realidad era judía: «Del mismo modo en que, más tarde, se apoderaron de los diarios, los judíos que vivieron en Alemania se adueñaron de los talleres de impresión en los inicios de esta industria y, con ello, llegó la gran afluencia de letras judías Schwabacher en Alemania». Así pues, la romana se designó como la letra estándar del Reich y la gótica se reclasificó como «degenerada». Las ediciones subsiguientes de *Mi lucha* de Eher Verlag se produjeron con una tipografía latina estándar en la cubierta.

En total, se estima que han circulado por Alemania doce millones de ejemplares de *Mi lucha*, uno por cada dos hogares. La mayoría de ellos los pagó el Estado.

La distribución masiva de *Mi lucha* es una muestra de complicidad nacional, al ser este un manifiesto a favor de las espantosas doctrinas nazis de superioridad racial y antisemitismo que conducirían a muchos a las cámaras de gas. La ubicuidad del libro en la cultura alemana durante el mandato de Hitler marcó la divulgación de su ideología por toda la sociedad. Se trata, por tanto, de un texto, una colección de palabras, que expresan un conjunto de ideas; según los términos que se han usado en la introducción, es una escritura platónica. Pero también es evidente que el propio libro se convirtió en el símbolo de esa ideología, y no tanto en su mero portador, un objeto pragmático e incluso un talismán en igual medida que una colección de palabras. Resulta sorprendente, por ejemplo, que no se publicara en Alemania ninguna versión abreviada ni recopilación de citas de la obra, algo que se podría esperar, de haber sido la prioridad de este extenso libro la transmisión de mensajes esenciales. Al fin y al cabo, la mayor parte de la gente no se va a estudiar ochocientas páginas de ningún libro. *Mi lucha* fue más bien un objeto ritual, una manifestación bibliográfica portátil del hitlerismo, el centro simbólico del Reich. La firma de Hitler se reproduce en formato facsímil al final de la dedicatoria y

muchos de los ejemplares que se conservan están firmados de su puño y letra: una traducción inglesa que se guarda hoy en día en la Biblioteca Vienesa del Holocausto le fue presentada al Führer por unos turistas británicos para que la firmase en los Alpes, en 1939, justo antes de que estallara la guerra. Una fotografía introducida entre sus páginas capta el borroso instante, con unas flechas en lápiz que etiquetan «M Bormann?», «Hitler» y «Karen». Hay algo en esa desenfadada leyenda que evoca la inolvidable cita de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, aquí en un formato en cartoné escalofriantemente mundano.

La cuestión de qué hacer con este libro en los países que se oponían al nazismo y a sus valores totalitarios afloró en los años treinta y todavía sigue viva. En Estados Unidos se publicó en 1933, el mismo año de la quema de libros, una edición abreviada de *Mi lucha* traducida por E. T. S. Dugdale como *My Battle*. Desató las críticas del gran público contra su editor, Houghton Mifflin, en parte por dar voz a la ideología de Hitler bajo cualquier forma, pero, más concretamente, por publicar un texto alterado. La edición estadounidense blanqueaba la ideología al omitir algunas de sus manifestaciones más extremas. Dugdale recortó el texto de Hitler de 780 páginas a menos de 300. F. D. Roosevelt escribió en la guarda de su ejemplar: «Esta traducción está tan expurgada que ofrece una visión enteramente falsa de lo que Hitler es o dice». La publicación del libro en un formato que minimizaba los planes de genocidio de Hitler, mientras el rearmamento y los planes bélicos seguían en curso, fue ampliamente reprobada. Una petición de condena contra Mifflin por «difundir la propaganda de un gánster cualquiera» provocó que el editor perdiera su contrato público para libros de texto en las escuelas de Nueva York. La Junta de Educación rechazó la petición apoyándose en la libertad de expresión: «El asunto que nos ocupa no es Hitler o el hitlerismo, sino la libertad de prensa». Desde el principio, *Mi lucha* fue el documento probatorio en los debates sobre la libertad de prensa.

Pero, si bien estas eran cuestiones éticas y políticas, resultaba evidente que había también factores comerciales que tener en consideración. A los editores no necesariamente les pareció mal la controversia. Un informe que figura entre los archivos corporativos de Houghton Mifflin en Harvard documenta la existencia de una carta remitida por el director ejecutivo al canciller Hitler: «Nuestro anuncio de esta publicación ha suscitado un gran interés y, en algunos círculos, oposición. Nosotros, sin embargo, hemos insistido en nuestros planes y creemos que la publicación del libro generará un amplio debate y, esperamos, unas ventas satisfactorias». En realidad, las ventas fueron decepcionantes y en 1937 se publicó una segunda edición popular a un precio más asequible para tratar de estimular al mercado. Esta segunda edición eliminó la fotografía de Hitler de la cubierta y enmarcó el texto con un estilo más explícitamente oposicionista. Presentaba una sobrecubierta con un comentario de Dorothy Thompson, periodista estadounidense y corresponsal en Berlín, que había escrito un libro en el que prevenía de los peligros del hitlerismo, *I Saw Hitler*. Su descripción de Hitler como «el mismísimo prototipo del hombre pequeño» estaba entre las razones de su expulsión de Alemania en 1934. Thompson, por lo tanto, cedió a la segunda edición estadounidense de *Mi lucha* su autoridad como experta en Europa y conocida opositora a Hitler. Su comentario establecía la distancia crítica como su principal gancho comercial: «Como liberal y demócrata que soy, desprecio hasta la última idea de este libro», pero «la lectura de este libro es una obligación para todo aquel que quiera comprender la fantástica época en la que vivimos y es, particularmente, la obligación de todo aquel que aprecie la libertad, la democracia y el espíritu liberal». Un cínico podría sugerir que, después de haber fracasado en su intento por lograr un éxito de ventas con la primera edición gracias a los lectores que pudieran verse tentados por su premisa fascista, Houghton Mifflin pretendía ahora recuperar las pérdidas replanteando *Mi lucha* como una lectura indispensable para quienes se oponían a ella. George Orwell

reprendió la traducción diciendo que estaba «corregida desde una perspectiva prohitleriana [...] para rebajar el tono de la ferocidad del libro y presentar a Hitler bajo una óptica lo más liviana posible».

Antes de que estallara la contienda, *Mi lucha* se publicó en una traducción francesa no autorizada; los editores alemanes de Hitler presentaron una denuncia por violación de los derechos de autor. Ganaron y, supuestamente, el libro fue retirado de la circulación, aunque más tarde, en 1938, se reimprimió en una edición autorizada y resumida. En 1939, el libro ya se había traducido a catorce lenguas más. Otra traducción inglesa, a cargo de James Murphy, se publicó en 1939. Afirmaba ser una «edición íntegra» y salió a la luz sin la aprobación de los editores alemanes. En su prólogo, el traductor se extendía considerablemente en explicar la frustración del pueblo alemán tras Versalles como contexto para la redacción del libro, asegurando que esta se había producido bajo circunstancias de «estrés emocional» y que venía marcada por «la huella de su propio tiempo». Murphy repitió las afirmaciones de Hitler sobre que «Alemania no tiene reivindicaciones territoriales sobre Francia» y que su libro «no lo implica a él como canciller del Reich». El prólogo, escrito en el apacible pueblo de Abbots Langley en febrero de 1939, no aguantó bien el paso del tiempo. En cuestión de meses, la propia edición de Murphy quedó directamente atrapada en la máquinaria belicista nazi. Fue utilizada como germen para la llamada edición León Marino que elaboraron los nazis para que se distribuyera en Inglaterra tras el triunfo de la operación de invasión del mismo nombre. El pretendido lanzamiento de *Mi lucha* como parte de la ocupación deja claro el papel crucial del libro en la administración nazi. La traducción que había sido desacreditada y alterada con anterioridad también se publicó en el Reino Unido en formato de serie durante la guerra. Sus dieciocho partes costaban 6 peniques cada una, y tenían una cubierta de tapa blanda amarilla y roja que describía *Mi lucha* «como el plan de acción para el imperialismo alemán, el libro del que más se ha hablado en el

mundo moderno», con «200 ilustraciones a toda página». Llevaba una fotografía pequeña y poco favorecedora de Hitler, dos esvásticas en la portada y, lo más asombroso, declaraba que «las regalías de todas las ventas irán a la Sociedad de la Cruz Roja Británica». La Cruz Roja no había sido consultada acerca de este extremo y no estaba muy segura de querer ser cómplice de la publicación, pero al final aceptó 500 libras en concepto de derechos de autor.

La cuestión de cómo repartir los derechos de autor de la obra no ha dejado de ser motivo de preocupación para los editores que reimprimen *Mi lucha* y para esas organizaciones benéficas, a menudo relacionadas con la cultura o el bienestar de los judíos, a las que se ha ofrecido el dinero en Estados Unidos y en el Reino Unido. Los primeros editores americanos mantuvieron una disputa sobre la distribución de los derechos de autor y si debían destinarse a Hitler o a organizaciones benéficas. Una estimación da a entender que Houghton Mifflin ganó cientos de miles de dólares en beneficios por sus ediciones, pero la presión de la opinión pública obligó a la editorial a donarlos a la beneficencia. La controversia de en qué medida estos fondos beneficiaron a la educación sobre el Holocausto no se ha extinguido. En 2001, el Consejo de Bienestar Alemán en Londres devolvió los pagos de las regalías alegando que había dejado de trabajar directamente con víctimas del Holocausto. Se ofrecieron a la Biblioteca del Holocausto de Viena, pero esta rechazó la oferta y, en 2016, líderes judíos de Boston reconvinieron a Houghton Mifflin por apartar el foco de las obras sociales que estaban directamente relacionadas con el antisemitismo. Sigue sin resolverse la dificultad de decidir quién debería beneficiarse de las ventas continuadas de este libro.

Tras la muerte de Hitler, los derechos de autor de *Mi lucha* pasaron de su patrimonio al Ministerio de Finanzas Estatal de Baviera. En la Alemania de posguerra no hubo una prohibición oficial de *Mi lucha* (a diferencia del veto sobre la esvástica y el saludo «*heil* Hitler»). Sin embargo, los

propietarios de los derechos de autor decidieron no reimprimirlo y, por consiguiente, el libro estuvo descatalogado hasta que estos expiraron, en 2016. Inmediatamente se programaron dos ediciones para su publicación en 2017. Una primera a cargo del Instituto de Historia Contemporánea de Múnich, orientada a precaver a los simpatizantes nazis mediante la elaboración de *Mein Kampf: Eine Kritische Edition* (una edición crítica). El proyecto estaba subvencionado por el Gobierno de Baviera con alrededor de medio millón de euros (tanto para financiar el trabajo académico como para evitar la cuestión de los beneficios y esas problemáticas regalías), a pesar de que despertaba ciertas suspicacias con respecto a las implicaciones de que se considerara un respaldo a la ideología del libro. La publicación del Instituto de Historia Contemporánea reconocía que era imprescindible que esta obra se contextualizara y se explicara cuidadosamente y que se hiciera una exégesis de esta si pretendían devolverla al mercado editorial de forma responsable tantas décadas después. Esta edición despliega una serie de recursos específicos de formato e historia del libro para dar una nueva forma y un nuevo marco a su contenido.

En primer lugar, el título más largo modifica las dos icónicas palabras originales del libro: incluso los gruesos lomos de los dos volúmenes están marcados con ese importante subtítulo que lo matiza. Y si bien *crítica*, en este contexto, generalmente significa que es una edición objetiva y cuidadosa, la palabra también conlleva parte de su uso más habitual, el de juicio, reprobación, desaprobación. La modificación se extiende al formato. Los dos grandes volúmenes, encuadernados en tela clara, suman casi dos mil páginas en total e incluyen más de tres mil notas al pie. La maquetación de la página literalmente enmarca el texto original de Hitler por tres lados: los márgenes izquierdo y derecho de cada abertura y el pie de la página están consagrados a los comentarios explicativos y correctivos. Este aparato crítico analiza las fuentes, corrige errores factuales, refrena las exageraciones y disecciona el estilo de la escritura (aunque criticar *Mi lucha*

por la calidad de su prosa sería casi como protestar por que una mina terrestre no sea estéticamente bonita: está extremada y ofensivamente fuera de lugar).

Esta maquetación académica de la página se inspira en la larga tradición de la glosa bíblica, desarrollada inicialmente por Anselmo de Laon a comienzos del siglo XII. Los dos bloques de texto diferenciados, que se distinguen visualmente por tamaño, letra y colocación dentro de la página, y más tarde por tipografía o color, funcionan juntos de forma paralela. El lector accede simultáneamente al texto principal y a la narrativa que lo contextualiza mediante los comentarios y análisis académicos posteriores, alternando entre los textos de distinta condición y recibiendo las instrucciones implícitas sobre cómo hacerlo gracias a esta disposición de la página. En la era de la imprenta, este modelo de presentación y mediación de textos importantes determinó la maquetación de las Biblias reformistas. La Biblia de Ginebra, por ejemplo, publicada por primera vez en 1560, consta de dos columnas de texto bíblico, con los márgenes externos reservados a los comentarios, en una fuente más pequeña. Los márgenes representan las disputas religiosas del siglo XVI. Las glosas de la Biblia de Ginebra dejan clara la interpretación protestante de la Ramera de Babilonia en el libro de las Revelaciones, en una nota marginal a la descripción que se da de ella, vestida de púrpura y escarlata: «Sin duda no carecía de causa el hecho de que el clero romano estuviera tan encantado con ese color». Identifica a Babilonia con Roma en la siguiente nota burlona:

> Todo niño sabe cuál es esa ciudad de siete colinas de la que tanto se habla y de la que Virgilio así refiere. Y comprenden siete torres dentro de una muralla; esa ciudad es aquella que, cuando Juan escribió estas cosas, gobernaba sobre los reyes de la tierra; fue, y no es, y sin embargo ha permanecido hasta el día de hoy, pero está declinando hacia su destrucción.

La Biblia de Douai Rheims de 1582, que adopta una maquetación similar, usa las glosas para promover el análisis bíblico católico y afirma, en cambio, que Babilonia es «o bien la ciudad del demonio en general o, si

este lugar ha de entenderse por alguna ciudad en particular, la Roma pagana, que entonces y a lo largo de trescientos años ha perseguido a la Iglesia y fue la sede principal tanto del imperio como de la idolatría». La contextualización del contenido con fines y para lectores específicos es un destacado propósito del comentario en el marco de las guerras religiosas.

El peso cultural de estos predecesores supuso un problema para la edición crítica de *Mi lucha*. Si, por una parte, los comentarios que lo enmarcaban situaban la obra y su perniciosa ideología en un entorno aislado e impedía que se leyera sin esta información adicional ni la comprobación de los hechos, por la otra parte corría el riesgo de conferir un estatus elevado o académico a un libro que no lo merecía. Una búsqueda rápida en el catálogo de una biblioteca de «una edición crítica» da como resultado volúmenes eruditos de comentarios bíblicos y estudios de manuscritos. Presentar la obra de Hitler en un formato asociado a los pensadores canónicos la ensalzaba de forma implícita como merecedora de una intervención más amplia, aun cuando esta pudiera interrumpir un encuentro directo o irreflexivo con su contenido. Quizá el aparato académico dignificara el racismo homicida de Hitler al insertarlo en ciertas tradiciones de autoridad histórica e intelectual. Quizá su elevado coste lo situó fuera del alcance del público lector que más podría beneficiarse de su meticuloso desmantelamiento ideológico (si bien el precio pretendía limitar la popularidad del libro). Las dudas sobre cómo manejar el libro de Hitler siguieron suscitando dilemas éticos y comerciales.

La controversia se prolongó con una edición alemana impresa después de que expiraran los derechos de autor. La editorial de extrema derecha de Leipzig Der Schelm lanzó una edición económica en cartoné en un solo volumen en 2016. Se comercializó como «reimpresión inalterada», no ofrecía comentarios de contextualización y reproducía el retrato de Hitler y la banda roja de las populares ediciones de los años treinta, solo que con la fuente romana, y no la gótica, y una reluciente cubierta plastificada. La

página web de Der Schelm pregona el derecho a la libertad individual al tiempo que rehúye «cualquier pasaje difamatorio, inflamatorio, insultante o que ataque a la dignidad humana, en particular, cualquier crítica difamatoria al judaísmo». Es un difícil equilibrio que mantener. En marzo de 2020, Amazon prohibió la venta en su plataforma de *Mi lucha*, además de otros títulos de extrema derecha y antisemitas; más tarde se retractó de esta prohibición, con lo que elevó, involuntaria pero inevitablemente, el perfil del libro y vendió miles de ejemplares. La actual India es uno de los territorios más notorios para la distribución de *Mi lucha*; el nacionalismo hindú de extrema derecha se ve reflejado en la fantasía de liderazgo fuerte y patriótico. Por las calles se venden ediciones baratas y piratas, y por todas partes se encuentran versiones comerciales en muchas lenguas: un informe apunta a que es bastante popular entre los estudiantes de gestión y administración de empresas como libro de texto sobre liderazgo fuerte.

La lucidez que en tiempos de guerra supuso el lanzamiento de la libertad de prensa como la expresión más visible de la ideología americana, frente a la intolerancia de las hogueras de libros de la Alemania nazi, fue siempre táctica y siempre ficticia. El lugar que actualmente ocupa *Mi lucha* en las librerías de todo el mundo sigue orientando los problemas de desacuerdo, odio y discrepancia hacia el propio libro físico y el modo en que habría que manejarlo. Pero al sacar *Mi lucha* de los anaqueles de las bibliotecas o al bajarlo de las estanterías, a mí me inundaba la sombra escalofriante que sentía que proyectaba. Quise escribir a los bibliotecarios para asegurarles que mi interés no era por afinidad; me preguntaba si habría compañeros que no quisieran manipular el libro en su trayecto entre el almacén y mi escritorio. Igual que el aprendiz de brujo al enfrentarse al grimorio, sentía que era este un libro que podía escapárseme de las manos e iniciar una danza macabra para salir al mundo. *Mi lucha* tiene un poder que excede o trasciende su contenido. Me dije a mí misma que no era más que un libro,

pero, tal y como prosigue *Magia portátil*, no estoy tan segura de que un libro sea siempre solo un libro.

12

Los libros talismán

Entre las pinturas de Bellini, las esculturas de Canova y los candelabros de cristal antiguo de Murano, el Museo Correr de Venecia alberga un curioso artefacto que en su día estuvo en manos del dux del siglo XVII, el almirante y amante de los gatos Francesco Morosini. Da la impresión de ser un grueso libro de oraciones en latín normal y corriente, encuadernado en piel, impreso con frases rubricadas (tinta roja). Pero esta apariencia es engañosa. La segunda mitad del libro es una caja cuya forma le permite alojar una pistola pequeña; cuando el volumen está cerrado, la seda de la cinta marcapáginas puede actuar como gatillo y disparar el arma.

El libro pistola de Morosini es lo opuesto a ese otro famoso motivo, el del volumen que detiene una bala. Esta popular idea, que data al menos de la guerra civil americana, evidencia una tradición más antigua que habla de las propiedades curativas de los libros y de su naturaleza como talismanes protectores. El distribuidor de libros estadounidense A. S. W. Rosenbach recordaba que le habían ofrecido tantas Biblias marcadas con agujeros de bala que sufría pesadillas en las que los ejércitos cargaban contra él, «cada soldado llevaba un ejemplar protector de las Sagradas Escrituras en el corazón». Pero, tal como indica el sentido del humor de Rosenbach, esa cantidad de libros milagrosos es probablemente irreal. Y tampoco se limitan

a las Biblias. En la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. hay depositado un ejemplar del *Kim* de Kipling que salvó a un legionario cerca de Verdún, en la Primera Guerra Mundial, «por apenas 20 páginas». La edición francesa, con cubiertas en papel amarillo, una encuadernación blanda cosida y letras rojas, a duras penas parece bastar para detener una bala, que ha perforado el margen superior izquierdo, justo encima de la marca editorial, Collection D'Auteurs Étrangers. La artista griega contemporánea Christina Mitrentse ha desarrollado una serie titulada *Wounded Books* que utiliza las convenciones visuales de estos venerados volúmenes. Inicialmente la obra fue una reacción a un coche bomba que estalló en el centro cultural y de venta de libros de Bagdad y estaba compuesta a base de libros en tapa blanda que habían recibido «disparos de Winchester del calibre 4.8, en un procedimiento autorizado»: los libros heridos muestran agujeros de entrada limpios y precisos, y heridas de salida desgarradas y raídas.

También evocan el mito del libro protector las Biblias de bolsillo con cubiertas de acero que tanto se promocionaron durante la Primera Guerra Mundial como obsequio para los soldados. Estas jugaban sobre seguro en lo relativo a la protección, combinando la fe supersticiosa o religiosa en la Biblia como escudo metafórico con el práctico añadido de una cubierta a prueba de balas. En la Primera Guerra Mundial, las tropas indias musulmanas recibieron como regalo un Corán en miniatura, y uno de esos ejemplares apareció en un lugar inesperado. Lawrence de Arabia escribe que el jefe beduino Auda atribuía su supervivencia a una descarga de disparos, que había matado a su caballo y le había hecho la ropa jirones, a «un Corán amuleto [comprado] por ciento veinte libras» que le había protegido durante trece años. «El libro —escribió Lawrence— era una reproducción hecha en Glasgow que costaba dieciocho peniques.» Los editores, David Bryce y Sons of Glasgow, eran expertos en la edición de libros en miniatura y contaban con una (pequeña) gran variedad que incluía

desde Shakespeare y Tennyson a canciones escocesas con cubiertas en tartán, un diccionario o títulos infantiles. *The Allies' Miniature Bible*, que se publicaba también con una lupa incorporada, estaba encuadernada en color caqui militar. Al rememorar cómo se desarrolló su negocio de impresión especializado, Bryce cuenta que «redujo el tamaño hasta la miniatura, minúsculo, enano, en la elaboración de un pequeño diccionario, el más pequeño del mundo, metido en un guardapelo y acompañado de una lupa». El Corán de Bryce también se vendía para llevarlo en un colgante y venía con la lupa. Era una reproducción de los ejemplos de Corán mogoles y más antiguos, diminutos, y otros amuletos árabes, estaba impreso en árabe y medía en torno a 2,5 centímetros cuadrados. Con la mirada puesta en los mercados islámicos de África, Asia y el Imperio otomano y, en particular, en el *hach* o peregrinación a La Meca, Bryce hizo que se incluyera un certificado de autenticidad en cada ejemplar que declaraba que el texto derivaba de un manuscrito acreditado, registrado por el calígrafo Hafiz Osman y aprobado por las autoridades islámicas. No se tardó en demostrar lo equivocados que estaban quienes se mofaron de su iniciativa de miniaturización cuando un primer pedido de 3.000 copias fue engordando hasta superar las 100.000.

Hace tiempo que se han adoptado las Biblias para toda una serie diversa de usos ajenos a la lectura, desde la sanación a la contabilidad, del exorcismo a la toma de juramento. El monje e historiador del siglo VIII Beda documenta el uso de un libro para curar las mordeduras de serpiente. San Agustín escribió que a los que padecían de fiebres se les colocaba en la cabeza el Evangelio según san Juan. En la Edad Media y posteriormente, se seguía considerando que este libro bíblico en concreto poseía un particular poder de protección y, como testigos de esta creencia, a día de hoy aún se conservan algunas versiones manuscritas diminutas, pensadas para llevarse encima o entre la ropa para su máxima eficacia. En torno a 1600, se animó a los residentes de Nottingham a que compraran ejemplares del Evangelio

para prevenirse contra la brujería, a cambio de la considerable suma de 10 chelines. En la Nueva Inglaterra puritana, donde uno se esperaría que las supersticiones con respecto a los objetos religiosos estuvieran vedadas, las Biblias se utilizaban para registrar nacimientos, curar a los enfermos, tomar decisiones, predecir el futuro y mantener alejados a los demonios. El historiador David Cressy documenta incluso la existencia de una Biblia adherida a un poste que se utilizó como estandarte en un conflicto local. Al informar de que John Osgood, de Andover (Massachusetts), dejó 18 chelines en su testamento al local de culto de Newbury «para comprar un cojín en el que el ministro pueda apoyar su libro», Cressy señala que «incluso en la austera Nueva Inglaterra, en una cultura religiosa firmemente contraria a la superstición, el volumen físico encuadernado poseía algunos de los atributos propios de un icono o talismán religioso».

En estas anécdotas, el papel de la Biblia como objeto material equivale al que se atribuye a las Escrituras en su calidad de texto. La reivindicación de la función salvadora de las Escrituras queda vinculada al propio libro. Algunos de los poderes que se asignan al libro material se alejan de la teología canónica. Se suponía que un ritual que se llevaba a cabo con la Biblia y una llave eran una guía para detectar a un ladrón:

> Una Biblia con una llave sujeta en el centro y sostenida entre los dedos índices de dos personas habrá de darse la vuelta después de pronunciarse unas palabras; mientras, si uno quiere descubrir a un ladrón, se repite un versículo determinado extraído de los Salmos y aquellos de quienes se sospeche son nombrados y, si son culpables, el Libro y la llave girarán; si no, no.

Una variante de este truco de adivinación permitió que unas jóvenes identificaran el nombre de su futuro amante. Una creencia propia del Kentucky del siglo XIX afirmaba que chascar el primer piojo de un bebé contra la Biblia mejoraría su habilidad lectora (la del bebé, no la del piojo); el uso de un libro de himnos o de canciones daría como resultado un buen cantante.

Estos usos de la Biblia no requieren que esta se abra o que se pasen sus páginas: tienen que ver con el libro como un bloque material poseedor de poderes especiales. En cambio, la tradición paralela de la bibliomancia —el término que se aplica a la práctica de consultar un libro abierto de forma aleatoria para hallar en él sabiduría profética— investía a los libros físicos con el poder mágico de la adivinación. La práctica se popularizó en la Europa de la primera modernidad y recurrió inicialmente a textos clásicos o paganos, antes de adaptarse posteriormente al uso de Biblias y otras obras. Esta tradición era bastante más esotérica, tal como indica una anécdota que escribió el chismoso biógrafo John Aubrey. En 1648, estando Carlos I en prisión a la espera del juicio que daría lugar a su ejecución, su hijo Carlos, príncipe de Gales, le pidió al poeta Abraham Cowley que acudiera a entretenerlo. «Su Alteza le preguntó si jugaría a las cartas, para distraer sus pensamientos aciagos —nos cuenta Aubrey—. El señor Cowley respondió que a él no le importaba jugar a las cartas; pero si su Alteza gustaba, utilizarían *Sortes Virgilianae* (el señor Cowley siempre llevaba un Virgilio en el bolsillo); el príncipe aceptó la propuesta y hundió su alfiler en el libro cuarto de la *Eneida* en este punto [IV 615-620].»

Aubrey prosigue su historia con una explicación del proceso, en la que insinúa que no es enteramente saber popular:

> Estas adivinaciones se llevan a cabo de la manera siguiente, a saber: la parte que tiene un deseo sincero que resolver en tal ocasión toma un alfiler y lo introduce entre las hojas de [Virgilio, Horacio, la Biblia] y escoge cuál de las páginas ella o él va a coger, y entonces abre el libro y empieza a leer desde el principio de ese fragmento. El libro punzado lo sostienen las manos de otro.

Este complejo manejo colaborativo de un libro dio como resultado una lúgubre profecía para el joven príncipe. El pasaje en el que pinchó empezaba así: «[...] que a lo menos acosado en la guerra por las armas de un pueblo arrollador, fuera de sus fronteras [...] caiga antes de tiempo y yazga su cadáver insepulto en la arena». [1] Aubrey observó con un aire de morboso triunfo profético que, tras su ejecución, el cuerpo de Carlos fue

«privadamente enterrado en arena de los alrededores de Whitehall». Otras versiones de la historia la sitúan en el Oxford realista, en 1642, cuando el rey

> fue un día a ver la Biblioteca Pública, donde se le enseñó, entre otros libros, un Virgilio de noble impresión y exquisita encuadernación. El lord Falkland, para distraer al rey, hizo que su majestad escogiera su fortuna mediante la *Sortes Virgilianae*, que como todo el mundo sabe era una clase habitual de augurio hace algunos años. En el momento en que el rey abrió el libro, el fragmento que apareció era la parte de la imprecación de Dido a Eneas.

Nadie ha sido capaz de reconocer qué noble y exquisito ejemplar de Virgilio pudo haber sido, pero la implicación es clara: Virgilio lo sabía todo.

La *Sortes Virgilianae*, o suerte virgiliana, era una forma de bibliomancia. Los lectores acudían al libro con una pregunta concreta, «un deseo sincero que querían ver resuelto» o, más específicamente, «poner a prueba su fortuna». Se consideraba que la obra de Virgilio era un lugar adecuado para buscar información sobre el futuro, porque a menudo se le concedía el mérito de predecir el advenimiento de Cristo y el saqueo de Roma. Su mítica biografía estaba envuelta en fuerzas mágicas: en las leyendas medievales se decía que había sido el tutor del mago Merlín.

Quizá ayudara el hecho de que tanto la *Eneida* como la *Ilíada* versaran principalmente sobre el esfuerzo y la resistencia, y que revelara muchos versos aplicables a esos momentos de dilema o incertidumbre. Pero la *Sortes Virgilianae*, así como otros equivalentes que se valen de otros textos, dependen de la forma del libro en la misma medida que de su contenido. Clavar un alfiler en una edición no va a dar el mismo resultado que una acción idéntica en un libro de un formato diferente. Tal vez el oportuno Virgilio portátil de Abraham Cowley fuese la edición de 1542 impresa en Lyon por el humanista Sébastien Gryphe, o Gryphius. Gryphius publicó en el pequeño formato sextodécimo (un único pliego doblado en dieciséis hojas o treinta y dos páginas, lo que da como resultado un libro del tamaño aproximado de un teléfono inteligente moderno). Era un libro de bolsillo, diseñado específicamente para que se pudiera llevar encima para su

consulta. En la bibliomancia, es el libro el que lee a sus lectores y no viceversa.

Leer al azar favorece al libro en su calidad de objeto más que en su calidad de texto. La particular distribución de las palabras en la página podría parecer un accidente aleatorio del taller de impresión más que algo voluntario. Pero bajo la atenta y excepcional mirada de la bibliomancia, el libro se convierte en un objeto específico que ofrece acceso a significados más profundos, y esos significados están relacionados con el formato más que con el contenido. (Es una versión de esa clase de «poesía hallada» que se descubrió en la brillante *Gutter Words* de Jo Hamill, un libro que revela una columna que recorre la edición de Penguin del *Ulises* de Joyce tras haber recortado todo salvo las palabras adyacentes al margen del lomo o pliegue central.) La bibliomancia tiene algunos adeptos poderosos. La narración de san Agustín sobre su conversión está en deuda con el poder del libro físico. Llorando de desesperación espiritual debajo de una higuera, Agustín oyó cerca de allí a un niño jugando y cantando: «¡Toma y lee, toma y lee!». Lo documentó así:

> [...] interpretando esto como un mandato divino de que abriese el libro (de la Escritura) y leyera el primer capítulo que encontrase. [...]
>
> A toda prisa volví sobre mis pasos al lugar donde estaba sentado Alipio, pues al levantarme de allí había dejado el libro de las Epístolas de san Pablo. Lo tomé, lo abrí y leí en silencio el primer pasaje que cayó ante mis ojos. Decía: «Nada de comilonas ni borracheras; nada de lujurias y desenfrenos; nada de rivalidades y envidias. Revestíos más bien del Señor Jesucristo y no os preocupéis de la carne para satisfacer sus concupiscencias» [Rom. 13,13-14]. No quise leer más ni era necesario tampoco. En un instante —no bien hube terminado de leer la frase— se disiparon todas las tinieblas de mis dudas, como si una luz de seguridad se hubiera apoderado de mi corazón. Entonces, poniendo el dedo o no sé qué otra señal en el libro, lo cerré. [2]

El relato que hace san Agustín de la trascendencia espiritual es adecuadamente detallada con respecto al libro físico y su manejo: su epifanía no pudo haberse producido sino a través del medio específico del libro objeto.

La tradición de la *sortes* siguió progresando desde la Antigüedad y quedó vinculada a distintos libros en distintas culturas. El *Falnamá*, por ejemplo, se creó especialmente como un libro ilustrado de augurios para la adivinación y recurre tanto a la mitología como al folclore o la religión. Los ejemplares que se conservan en Turquía, Siria e Irán datan de los siglos XVI y XVII, el final del milenio islámico, cuando predominaban las inquietudes sobre el futuro. Los libros del *Falnamá* son lo bastante grandes como para que una muchedumbre pudiera reunirse en torno a ellos en sesiones de adivinación al aire libre en calles y plazas. En la tradición cristiana, la Biblia se convirtió en el libro dominante para la bibliomancia. Rememorando su juventud en la década de 1630, el anciano John Dane, de Roxbury (Massachusetts), recordaba cómo se decidió a abandonar Inglaterra con rumbo a Nueva Inglaterra contraviniendo los deseos de sus padres:

> Me senté junto a la mesa en la que descansaba la Biblia. Tomé apresuradamente la Biblia y le dije a mi padre que si por donde abriera la Biblia me encontraba con cualquier cosa que o bien me alentara o me desalentara, aquello me determinaría [...] Lo primero que vieron mis ojos fue «Salid de ellos y apartaos [...] no toquéis cosa impura, yo seré vuestro Dios y vosotros seréis mi pueblo».

Tanto él como sus padres quedaron convencidos: John se embarcó hacia el Nuevo Mundo y sus padres no tardaron en ir tras él. La apoteosis moderna de la tradición de la *sortes* se puede encontrar en los versículos que identifican los ejemplares de la Biblia de Gideon, que se imprime en grandes cantidades desde 1899 para su distribución gratuita en las calles, habitaciones de hotel, escuelas, cárceles y las fuerzas armadas. Aquí, el libro canaliza el impulso de la *sortes*, reconociendo que los lectores podrían recurrir al libro en momentos de duda, pero neutraliza su aleatoriedad, puesto que refiere al inicio de cada volumen los versículos apropiados para su consulta en distintas situaciones o estados emocionales.

La bibliomancia y demás usos no orientados a la lectura que se atribuyen a libros especiales otorgan poderes mágicos a estos objetos. Un motivo

condescendiente de la etnografía colonial del siglo XIX era que los pueblos tribales analfabetos no entendían el aprendizaje y trataban cualquier libro como un fetiche. Jack Goody describe a un adivino tradicional llamado Oyie, en Birifu, a comienzos de los años cincuenta, que utilizaba un cuaderno de ejercicios como «medio de comunicación con los poderes sobrenaturales». Documenta el uso de Biblias protestantes en los tocados de plumas de los guerreros Ndebele, en Ngamilandia, a finales del siglo XIX, donde el misionero local, el reverendo James Hepburn, echó mano de las creencias locales a la hora de comparar sus Biblias con un «poderoso hechizo». Ya vimos que el explorador Henry Stanley tropezó con el miedo de los habitantes mowa a que sus cuadernos de notas constituyeran una forma de magia poderosa (como, de hecho, lo eran, ya que los relatos de sus viajes se utilizaron como armas por parte del brutal régimen colonial belga que patrocinó su expedición). Isabel Hofmeyr ha investigado cómo se llevó *El progreso del peregrino* de John Bunyan, que es de por sí una narración alegórica del viaje espiritual, por todo el mundo protestante, en especial al África subsahariana. Hofmeyr destaca que se hablaba de los libros como de «un fetiche del hombre blanco». Pero los libros considerados fetiches se hallaban, y se hallan de hecho, en el corazón de las democracias occidentales modernas.

La veneración de la Biblia o el juramento sobre ella sigue siendo una parte rutinaria en los procedimientos judiciales. Jurar sobre un libro sagrado es una parte rutinaria de la administración legal y en el Reino Unido la Ley de Juramentos de 1978 permite que se use un Antiguo o un Nuevo Testamento, o bien un Corán, como alterativas para aquellos que profesan una fe distinta. En 2013, un debate en el seno de la Asociación de Magistrados del Reino Unido propuso la interrupción del uso de libros religiosos, al sugerir que habían perdido su poder para garantizar que se dijera la verdad en el tribunal y que sería más efectiva una declaración que mostrara que los participantes en el tribunal comprendían la gravedad de los

castigos temporales por perjurio. Esta moción fue rechazada. A pesar de los datos del censo, que apuntan a que casi la mitad de la población del Reino Unido no se considera religiosa, el poder del libro sagrado como objeto sigue consagrado por la ley, aunque ahora los testimonios pueden «afirmar» por su honor en lugar de jurar sobre un libro, si lo prefieren. También es habitual jurar sobre un libro fuera de un tribunal. Un ingeniero del siglo XIX, en la celebración de una boda sin Biblia en Centroamérica, casó supuestamente a una pareja jurando sobre las inverosímiles escrituras del *Tristram Shandy* de Sterne, del cual leyó un capítulo en el servicio. En la comedia de la Restauración *The Way of the World*, de Congreve, la doncella Mincing le recuerda a la señora Marwood que, cuando sorprendió a su señora en una posición comprometida, «tú nos juraste sobre los poemas de Messalina guardar secreto»: no queda del todo claro qué libro debía de tener en mente, pero las relaciones licenciosas de Messalina, esposa del emperador romano Claudio, hacen profundamente cómico este juramento.

Es tradición jurar el cargo de presidente en Estados Unidos sobre un libro, normalmente la Biblia. La de George Washington la han reutilizado varios de sus sucesores en la presidencia; John Quincy Adams prestó juramento sobre un libro de leyes que contenía una copia de la Constitución. Harry S. Truman lo hizo sobre un facsímil de la Biblia de Gutenberg, en representación del catolicismo romano, y sobre una pequeña Biblia inglesa, por los protestantes, como muestra de su compromiso con las distintas comunidades doctrinales. En medio de la confusión y la consternación que siguieron al asesinato de Kennedy, Lyndon B. Johnson juró el cargo a bordo del Air Force One, utilizando el propio misal católico de Kennedy, al ser este el libro más apropiado que había a mano. Donald J. Trump pronunció su juramento sobre dos ejemplares de la Biblia, uno que le había regalado su madre siendo él un niño y el otro, prestado de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C., fue el libro que utilizó Lincoln en su investidura en 1861 y que usó también Barack Obama en

2007 y 2011. Esta edición de ribetes metálicos y encuadernada en terciopelo la imprimió Oxford University Press en 1853: se trata de un volumen pequeño y grueso que compró ex profeso un empleado del Tribunal Supremo porque los libros de Lincoln estaban en tránsito desde Springfield (Illinois). Es un libro corriente, de una tirada industrial, que ha acabado sacralizado debido a su uso ceremonial: un artículo mercantil que se ha transformado en un objeto ritual.

Cuando en 2006 Keith Ellison, el primer musulmán electo para el Congreso de Estados Unidos, anunció que juraría su cargo sobre el Corán, suscitó una considerable ola de indignación entre los conservadores. «A América debería importarle un bledo cuál es el libro favorito de Keith Ellison —escribió Dennis Prager en su columna política—, siempre que se trate de que un miembro del Congreso preste juramento para servir a América y defender sus valores, a América solo le interesa un libro: la Biblia.» La intervención de Prager avivó la polémica: la Asociación Americana por la Familia pidió a sus miembros que enviaran un correo electrónico a sus representantes para solicitar que el juramento sobre la Biblia se declarara un requisito legal para tomar posesión de un cargo público. Finalmente, se permitió que el congresista Ellison por Minnesota prestara juramento sobre el ejemplar del Corán de Thomas Jefferson, una edición del siglo XVIII en dos volúmenes traducida del árabe por George Sale. Se considera que fue la obra de Sale, *The Koran, commonly called, the Alcoran of Mohammed* (1734), la responsable de llevar las enseñanzas islámicas al público occidental. Sale se dirigía al lector de este modo en un prólogo: «Si las instituciones religiosas y civiles de las naciones extranjeras son merecedoras de nuestra sabiduría, la de Mahoma, legislador de los árabes y fundador de un imperio que en menos de un siglo se extendió a lo ancho de una parte del mundo mayor que aquella de la que los romanos fueron dueños jamás, así habrá de ser». Fue precisamente ese Corán el que, de algún modo, vino a rebajar las tensiones que se manifestaron y se

magnificaron por la protesta. La procedencia del volumen, que pertenecía a uno de los padres fundadores de Estados Unidos y que fue transferido de su biblioteca personal a la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. en sustitución de algunos volúmenes destruidos por los británicos en 1812, sirvió para invalidar la insidiosa acusación de Prager contra la decisión de Ellison, esto es, que era antiamericana. Aquí, como réplica, hay un Corán americano del tamaño de una libreta, encuadernado en piel roja con cubiertas veteadas, autorizado con las iniciales presidenciales T. J. en ambos volúmenes. Es el Alcorán de Jefferson en la misma medida que el de Mahoma. No obstante, una ironía tácita en la elección de Ellison es que la traducción de Sale era en buena parte hostil al islam; en su presentación «Al lector» de esta nueva traducción «imparcial» al inicio del volumen primero de su obra, se alinea precisamente con el triunfalismo protestante que seguirá resonando en el debate en torno a la Biblia como único libro sagrado apropiado para los legisladores estadounidenses: «Solamente los protestantes pueden atacar el Corán con éxito; y confío en que la Providencia haya reservado para ellos la gloria de su derrocamiento».

El poder y el estatus que se ha atribuido a las Biblias para la bibliomancia, la protección y la verificación también las ha convertido en objetos apropiados para la conservación de registros históricos. La Biblioteca Británica aloja un asombroso manuscrito con el autógrafo de John Milton. No es ni un poema ni un folleto ni una carta, sino un ejemplar de la Biblia marcado por una historia familiar. El pequeño y grueso volumen de la Versión Autorizada, o del rey Jacobo, de 1611 está muy usado, con páginas desgastadas y rasgadas. Luce la pulcra escritura de Milton en tinta marrón en la guarda volante anterior. Por los distintos tonos de tinta, parece que fue el nacimiento de su primera hija, Anne, en 1646, lo que lo impulsó a llevar a cabo ese acto de conmemoración. Una única sesión de escritura empieza con el relato retrospectivo del nacimiento del propio Milton «media hora después de las 6 de la mañana» del 9 de

diciembre de 1608, y el de su hermano Christopher, con una especificidad algo menor, «un viernes cerca de un mes antes de Navidad a las 5 de la mañana de 1615». Da la edad aproximada de sus dos sobrinos, Edward y John Phillips, que se habían sumado a su hogar en torno a 1640, y entonces anuncia que «mi hija Anne nació el 29 de julio». Hay entradas referentes a otros niños, Mary, John y Deborah, se cuenta que «mi esposa su madre murió unos tres días después. Y mi hijo cerca de 6 semanas después de su madre». En algún momento en torno a 1651, cuando Milton perdió la vista, alguna otra persona, con letra visiblemente más ensortijada, asume la tarea de llevar el registro, empleando aún la primera persona: «Mi hija». Una última entrada documenta el nacimiento y la muerte de dos Katherine, la segunda esposa de Milton y su hija, en 1657. Se trata de una crónica triste y dispersa de la vida y la muerte, con sus detalles íntimos de los momentos de los nacimientos, su delineación de una particular unidad familiar, el apunte sobre la ceguera del poeta y su impasible pero conmovedor libro maestro de la esperanza y la decepción humanas.

La tradición de dejar constancia en una Biblia de los acontecimientos familiares se inició en el siglo anterior a Milton y se mantuvo durante siglos. Al parecer, algunas Biblias contenían hojas en blanco adicionales para facilitar su uso como repositorio genealógico; del mismo modo, algunas ediciones modernas tienen páginas con encabezados que inspiren el registro familiar. Mike Spathaky ha escrito en internet acerca de su propia Biblia familiar, contando incluso que, por lo visto, un difunto miembro de la familia había intentado corregir retrospectivamente una fecha de nacimiento para que pareciera que su ancestro Devina Roper había nacido después (1826) y no antes (1825) del matrimonio de sus padres.

Las Biblias son indiscutibles depósitos de registros familiares por varias razones: su disponibilidad (podía ser el único libro presente en muchos hogares), su tamaño (su peso y dimensiones significan que no es probable que se pierda o se estropee) y su contenido (las genealogías —en la

traducción de Mateo, capítulo 1, «Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, Jacob engendró a Judá y a sus hermanos»— son intrínsecas a la narrativa bíblica). Quizá este último factor sea el menos importante, ya que hay numerosos ejemplos de otros libros no genealógicos que se utilizan con un fin similar. Lo que importa es que el lector comprenda la relevancia y la durabilidad del libro. Laura Knoppers ha escrito sobre el modo en que los lectores han documentado su historia familiar en las páginas del *Eikon Basilike*, del rey Carlos I de Inglaterra, como respuesta al lugar esencial que ocupa la familia conyugal y la humanidad compartida en este compasivo relato real. *Eikon Basilike* fue publicado diez días después de la ejecución del rey Carlos y se supone que es su autobiografía espiritual (ediciones posteriores incluían un afidávit para confirmar su autoría, debido a la persistente polémica al respecto). El libro llevaba en el frontispicio un grabado a toda página que mostraba a Carlos arrodillado ante un libro abierto que mostraba el lema latino *in verbo tuo spes mea* (en tu palabra está mi esperanza) y los versos que lo acompañan instituyen su imagen como un mártir cristiano: «Con júbilo tomo esta corona de espino». *Eikon Basilike* instauró el relato sentimental del martirio de Carlos y ni siquiera la poderosa respuesta de Milton, *Eikonoklastes*, logró poner en entredicho en última instancia el discurso realista de la ejecución de Carlos.

Tal como enumera Knoppers, siguen existiendo múltiples ejemplares de este libro con anotaciones manuscritas que documentan las fechas de nacimientos, decesos y bautismos, así como el material en ocasiones aleatorio o superfluo que escriben los lectores en sus libros (por ejemplo, «El jefe Morgan Evans es un hombre muy civilizado y se comporta tan bien cuando está en compañía de personas serviles como cuando está con caballeros»). Una edición de pequeño formato de este superventas, que hoy en día se guarda en la Universidadad de Glasgow, muestra que una familia monárquica llamada Couperthwaite, que vivía en el Distrito de los Lagos

inglés a finales del siglo XVII, comentó el libro de Carlos con detalles de sus propias relaciones y otros acontecimientos. Stanley Couperthwaite ha firmado los registros, entre los que se incluyen los bautismos y entierros en la iglesia de Grasmere. Del mismo modo, Isabel Hofmeyr ha rastreado las anotaciones y los registros familiares en ejemplares de *El progreso del peregrino*, entre otros una historia familiar con miras al futuro: «Hannah Williams —regalo a su hija Jane Froud en su lecho de muerte el 21 de agosto de 1852, a su muerte habrá de entregársele a Emma Froud, hija de la anterior»; y una edición en lengua galesa en la que se escribe «hágase el favor de dar este libro a David John Beynon, el hijo de John Phillip Beynon, de parte de su padre y si David muriese antes que Elizabeth, su hermana, hágase el favor de dársele a ella». En algunas ocasiones, se han confiado a libros importantes comentarios que trascienden lo doméstico o familiar. Un ejemplar del Primer Folio de Shakespeare contiene en su guarda fija el registro en lápiz «4 de agosto de 1914 guerra declarada a Alemania», y luego, más abajo, «11 de noviembre de 1918 armisticio firmado a las 5 a. m.»; tal vez se considerara a este valioso libro como la ubicación más apropiada y solemne para registrar acontecimientos mundiales trascendentales.

La forma definitiva de usar los libros como talismanes es su inserción en los ataúdes junto con sus propietarios (quizá en previsión de este momento, hoy en día es posible adquirir un ataúd que sirva como funda para libros mientras llega el momento en que se necesite). Esto nos remite a las tradiciones egipcias, como la de enviar a alguien al inframundo con el rollo de papiro de *El libro de los muertos* a modo de guía. El Evangelio de san Cutberto fue hallado en el interior del ataúd del santo del siglo VII. En el testamento del médico sir William Browne, pedía ser enterrado con su muy estimada edición de Horacio, publicado por la prestigiosa dinastía europea del libro Elzevir. William Osler hizo colocar su edición de 1862 de *La religión de un médico*, «hermosamente reencuadernada y evidentemente

muy leída», sobre su ataúd, que descansa en Christ Church (Oxford); Tennyson fue enterrado con un ejemplar de *Cimbelino*. Quizá el ataúd más abarrotado fuese el del señor John Underwood de Whittlesea, cuyo funeral, en 1733, estuvo marcado por una sobresaliente excentricidad. *The London Magazine, or Gentleman's Monthly Intelligencer* informó de que

> su ataúd estaba pintado de verde, según sus indicaciones, y a él lo tendieron dentro con sus ropas puestas; bajo su cabeza dispusieron el Horacio de Sanadon; a sus pies, el Milton de Bentley; en la mano derecha, un pequeño testamento griego, con su inscripción en letras doradas, εἴ μὴ ἐν τῷ σταυρῷ [de Gálatas «si no es en la cruz»], J. U.; en la mano izquierda, una pequeña edición de Horacio, con su inscripción, Musis Amicus, J. U., y el Horacio de Bentley debajo del culo.

Esta indecorosa confluencia entre cuerpo y libros devalúa la bibliofilia ritualista y devuelve al libro y a su propietario al ámbito de lo material. El siguiente capítulo analiza el extremo al que hemos llevado estas conexiones íntimas entre las personas y los libros.

13

Jugarse la piel: encuadernación de libros y poesía afroamericana

Un hombre construido a base de libros. El mechón de pelo blanco es en realidad un acordeón de páginas abiertas, la línea recta del brazo derecho está formado por un gran volumen naranja. Un montón horizontal de libros más pequeños, claros y encuadernados en vitela, con los bordes visibles, dan la impresión de ser las costillas o los pliegues de su jubón; el aleteo de unos marcapáginas de papel que sobresalen sugieren los delicados dedos, y una flotante cinta marcapáginas traza el perfil de la oreja izquierda. Su suave barba copetuda es un plumero para libros formado por colas de marta; los anteojos están hechos con las llaves de los cofres en los que se almacenaban los libros antes de la adopción generalizada de los anaqueles abiertos en el siglo XVIII.

Este cuadro de una persona hecha de libros es en parte retrato y en parte naturaleza muerta: los libros son al tiempo personaje y objeto. Lo pintó en 1566 Giuseppe Arcimboldo, un italiano empleado en la intelectual y libresca corte Habsburgo de Maximiliano II, en Praga. La obra de Arcimboldo, que desarrolló bajo el mecenazgo de emperadores en el periodo comprendido entre 1562 y 1588, abarcó desde la confección de vidrieras policromadas hasta el diseño de tapices y vestuario, pero sus

trabajos más inmediatamente reconocibles son esos retratos surrealistas compuestos por ensamblajes de frutas, flores y otros objetos naturales. Los intentos que han hecho los especialistas en el arte del Renacimiento por identificar este retrato libresco, conocido con el nombre de *El bibliotecario*, como una caricatura de algún hombre particularmente culto del círculo imperial se antoja demasiado literal. Un crítico actual, aun reconociendo los impulsos potencialmente satíricos del cuadro como «una parodia de la bibliotecología y el intelectualismo», apunta fríamente que «los bibliotecarios contemporáneos son reacios a aceptar esta imagen». (Si estás buscando un regalo para tu bibliotecario favorito, hazme caso, será más fácil dar en el clavo con la figurita coleccionable de 25 centímetros inspirada en Nancy Pearl caracterizada como la superheroína bibliotecaria con capa que planta cara a la «censura, el antiintelectualismo y la ignorancia» y un botón en la espalda para activar la tristemente célebre «¡asombrosa acción silenciadora!».) [1] Sin duda, la extravagante ensambladura de Arcimboldo nos ofrece una verdad más amplia: todos estamos hechos a base de los libros que hemos amado y, más aún, de los libros que hemos poseído, regalado, estudiado, venerado, los que nos han guiado, los que hemos perdido, aquellos de los que nos hemos deshecho, a los que les hemos limpiado el polvo, sobre los que hemos debatido, los que hemos aprendido de memoria, los que hemos tomado prestados y nunca devolvimos, los que no hemos podido acabar y los que hemos usado como tope para las puertas o para alzar el monitor del ordenador.

Quizá sí que podamos, en ocasiones, convertirnos en sustitutos de los libros. En este punto, vuelvo de nuevo a *Fahrenheit 451*, la poderosa fábula de Ray Bradbury sobre un futuro sin libros. Aquí, dado que los libros quemados ya no pueden prestar un servicio como repositorios de textos y relatos, son los humanos con «memoria fotográfica» quienes han asumido ese papel. Montag se encuentra con estos libros humanos («Yo soy *La República* de Platón [...] Quiero presentarle a Jonathan Swift, el autor de

ese malicioso libro político, *Los viajes de Gulliver* [...] Mejor es guardarlo todo en la cabeza, donde nadie pueda verlo ni sospechar su existencia»); sin embargo, por la forma en que lo expresa, es evidente que a la gente le resulta más sencillo imaginarse como el autor que como el libro. Como si saliera de la distopía de Bradbury, la Biblioteca Humana de Copenhague acoge «eventos donde los lectores pueden tomar prestados a seres humanos que actúan como libros abiertos para mantener conversaciones a las que normalmente no tendrían acceso. Cada libro humano de nuestra estantería representa a un grupo social que a menudo está sujeto a prejuicios, estigmatización o discriminación». «¿Quieres ser un libro?», pregunta el sitio web con entusiasmo (yo me di cuenta de que mi respuesta era no). Los motivos son dignos de elogio —el lema de la biblioteca es «desjuzga a alguien»—, pero el modo en que los libros humanos quedan deshumanizados al ser clasificados por tipos («musulmán», «poliamoroso», «alcohólico») resulta desasosegante. ¿Es esa la sensación que te provocaría el Sistema de Clasificación Decimal Dewey o el de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. si fueras un libro?

La relación hombre-libro es recíproca: si estamos hechos a partir de libros, los libros están hechos a partir de nosotros. Los libros están profundamente antropomorfizados. La terminología técnica de los libros subraya nuestro ancestral parentesco al dotar a los libros de atributos humanos, incluyendo cabezas y cejas y lomos y solapas y cuerpos y firmas. El término técnico para los libros publicados en el periodo inicial de la imprenta, antes de 1501, es «incunable», que proviene de la palabra latina que designa a los pañales o a la cuna. Son bibliobebés, niños pequeños de la guardería de Gutenberg. Con frecuencia se habla de los libros en términos de esperanza de vida y, siendo objetos hechos a partir de materiales biológicos, al igual que nosotros, es cierto que maduran con el tiempo. Las cubiertas palidecen, las páginas amarillean y se arrugan, los lomos se

vuelven menos flexibles y los márgenes se enmohecen y se llenan de manchas por la edad.

Durante siglos, la gente ha querido acentuar esta conexión íntima mediante la personalización de los libros. Hasta el siglo XX, muchos volúmenes requerían que sus propietarios los cortaran de forma manual para liberar sus páginas plegadas y los primeros libros a menudo se vendían en forma de fajos de manos de papel impreso sin encuadernar, de modo que los compradores pudieran adaptar su encuadernación para que se adecuara a su biblioteca y a sus recursos económicos. La vitela suave era la más barata; la piel de becerro sobre tapas rígidas, la más cara, y el instrumental, la ornamentación o las cimeras heráldicas aumentaban los costes. Completar los libros con manuscritos o intervenir en los márgenes, doblar las esquinas, subrayar, etcétera; todos ellos son medios que permiten que los libros sean únicos para su lector. Estas marcas de uso confieren su propio valor y autenticidad al libro, como reconoció el escritor cómico Flann O'Brien cuando propuso un nuevo y valioso servicio: el manejo de libros.

Después de visitar a «un amigo recién casado [...] de gran riqueza y vulgaridad», el autor quedó consternado al colegir que aquel había pagado «a un pícaro padrino» para que le proporcionara una biblioteca adecuada de libros nuevos. Medio siglo más tarde, el famoso bibliófilo y curador de libros de las estrellas Thatcher Wine comentó algo parecido. Wine salió en las noticias por haber comprado libros para Gwyneth Paltrow y habló en la revista *Town and Country* sobre cuál era su filosofía. Las bibliotecas personales están lejos de ser una mera colección de los libros que has ido adquiriendo a lo largo de los años. Más bien son «una reflexión sobre dónde has estado y adónde quieres ir». El servicio a medida de Wine ofrecía al cliente sobrecubiertas de libros en determinados tonos Pantone para que hicieran juego con la decoración interior, y tenía infinidad de sugerencias en relación con las modas actuales en materia de libros (los filósofos estoicos «están ahora en un buen momento»; los libros de arte «preciosos, de tamaño

gigante» son piezas de coleccionista). Pero a sus servicios, como a las estanterías del recién casado, les faltaba un detalle: lo que O'Brien proponía era «un manejador de libros profesional que entrara a vapulear adecuadamente su biblioteca», de manera que la colección diera una sensación convincente de haber sido «leída».

Entusiasmado con el tema, O'Brien imaginó distintos grados de servicio, desde el más básico (manosear cada volumen, doblar cuatro esquinas en cada uno de ellos e insertar al azar un billete de tranvía o un recibo de guardarropa) hasta el más lujoso Tratamiento Soberbio, supervisado por un «maestro de la manipulación». El servicio intermedio incluiría puntos de lectura de alto nivel, en francés o teatrales, y otros recuerdos, así como «un tratamiento con antiguas marcas de café, té, cerveza *porter* o whisky». Por otra parte, el manejo de libros de cuarta categoría requeriría de subrayados «en tinta roja de buena calidad» con anotaciones de conocimientos rudimentarios escogidos de un listado que va desde el vivificante «¡Una basura!» hasta la astutamente académica «Sí, pero cf. Homero, *Od*, III, 151», la inserción de algunas cartas antiguas inventadas a modo de marcapáginas aparentemente olvidadas y, por si fuera poco, «mensajes falsificados de afecto y agradecimiento de parte del autor de cada obra». Una columna subsiguiente informaba del éxito de este planteamiento y daba a conocer, con irónico lamento, que algunos manejadores no habían logrado culminar su tarea con la debida atención al detalle que los clientes esperaban de ellos. «Los libros han sido salvajemente atacados con cuchillos, dagas, puños de acero, hachas de mano, tubos de goma, peladores de patatas y toda clase de artilugios de asalto del que se haya tenido noticia jamás en el inframundo.» Un manejador novato había intentado «entrenar a terriers para que acosaran a un libro como si fuera una rata», «sin caer en la cuenta de que las marcas de los dientes en la cubierta del libro no se aceptan como prueba de que su propietario lo haya leído». Como parodia del uso

del libro y las marcas que este debería dejar en el propio objeto, se trata de una especulación bastante exhaustiva.

La gente, en efecto, deja sus marcas en los libros, y se convierte incluso en parte de su tejido. Tal como han empezado a analizar algunos estudios científicos, esto va más allá de los simples vestigios de vidas anteriores que quedan en las dedicatorias arrancadas de los libros de segunda mano e incluso de las marcas de whisky que ofrecen los operarios de O'Brien. La historiadora del arte Kathryn Rudy ha analizado por medio de un densitómetro numerosos misales medievales para medir la oscuridad de la superficie de la vitela o el papel y poder identificar la suciedad y otras señales de su manejo. Ha detectado que, bajo el microscopio, la vitela «parece una alfombra, con polvo y suciedad atrapados entre sus fibras». Se ha centrado especialmente en aquellas partes del libro que el sacerdote besa en la oración, «depositando secreciones de sus labios, nariz y frente sobre la página». Su estudio de los libros de horas y otras compilaciones medievales de textos religiosos demuestra que las oraciones que llevan indulgencias (remisión de tiempo en el purgatorio) se leían con mucha más frecuencia que aquellas que no ofrecían semejantes garantías. De un libro de oraciones de principios del siglo XVI que hoy se conserva en La Haya, Rudy deduce algo acerca del lector primitivo del libro a partir de manchas y otros usos: estaba más interesado en ganar indulgencias y menos interesado en los santos; de otro libro de oraciones de finales del siglo XV deduce que al lector le preocupaban las plagas (porque a menudo recurría a las oraciones de san Sebastián y san Adrián, a los que se concedía el mérito de mantener a raya la peste bubónica) y no tanto el dolor de muelas (las páginas de oraciones dedicadas a la santa pertinente, Apolonia, están impolutas). Es como una versión de mis libros de cocina, con las páginas de las recetas preferidas llenas de salpicaduras, y las complicadas, sobre todo las de los postres que me gusta que me haga otra persona, intactas. Pero los mensajes de estas páginas te hablan indirectamente, tal vez de forma engañosa, a

través de los siglos: una Rudy del futuro que indague en mi estantería de cocina podría suponer que subsisto a base del cordero *mishmishiya* de Claudia Roden y que no me gustan los dulces.

Cuando leemos un libro, miles de partículas microscópicas de nuestro ADN caen sobre sus páginas. Los medianiles —el canal entre dos páginas enfrentadas en un libro— están repletos de material humano: el libro se agranda y almacena literalmente trazas de sus lectores. En el interior de todo libro hay una biblioteca minúscula y no catalogada, aunque cuidadosamente conservada, de sus manipuladores humanos. Al analizar las proteínas por medio de un espectrómetro de masas en una técnica denominada «análisis proteómico», Pier Giorgio Righetti y Gleb Zilberstein han descubierto restos de sudor y enfermedad humanos a partir de muestras de libros de archivos. Una tecnología aplicada similar logró distinguir los llamados ADN endogámico (procedente de los animales que aportan su piel para hacer el pergamino) y ADN exogámico (restos de lectores y otros manipuladores) en los Evangelios de York, un libro que data del siglo X. El microbioma que reside en las páginas da fe de un contacto con microbios de la piel, la boca y la nariz humanas, demostrando, una vez más, que el devoto encuentro con este libro sagrado ha dejado su huella. En un proyecto llamado Operación Pelusa, al tomar una muestra del medianil de una Biblia de 1637, la Biblioteca Folger Shakespeare halló el ADN de un individuo del norte de Europa que sufría de acné. Hoy en día se están analizando libros más antiguos en busca de suministros, potencialmente terapéuticos, de ADN de lectores que vivieron antes de que existieran problemas médicos tales como la resistencia a los antibióticos. Estas técnicas científicas aplicadas a los libros y a los archivos ayudan a recuperar el residuo individual del contacto humano histórico. Los libros nos registran de muchas maneras distintas y vitales, extrayendo vida de sus lectores.

Una categoría de libro particularmente espeluznante ha tomado esta interconexión y la ha hecho literal. Las conocidas como «encuadernaciones

antropodérmicas» son libros encuadernados en piel humana. Hace mucho tiempo que se rumorea sobre su existencia y juegan un papel preponderante en el género del terror/ciencia ficción que se asocia a H. P. Lovecraft, cuyo relato «El sabueso» incluye, además de su famoso *Necronomicón* o grimorio inventado, un archivo secreto encuadernado en «piel humana». Si bien esta clase de libro está envuelta en un aire de fantasía gótica, lo cierto es que hay algunas encuadernaciones antropodérmicas que son reales, un extremo que se ha confirmado recientemente mediante análisis de ADN. Se trata de unos objetos escalofriantes, en parte porque su existencia supone que tal vez no se pueda considerar por entero que el *Homo sapiens* sea éticamente diferente a cualquier otro animal cuya piel haya servido de base para el cuero que tradicionalmente se emplea en la encuadernación de libros. El «cuero» humano resulta de lo más parecido, en términos visuales y prácticos, al del becerro, el cerdo o la cabra. Y, es más, a menudo la conexión entre la piel humana de la encuadernación y los contenidos del libro confirma alguna especie de significado simbólico. Un ejemplar de las obras del Marqués de Sade se encuadernó presuntamente con la piel del pecho de una mujer (la literatura erótica es uno de los géneros más vinculados a la bibliopegia antropodérmica). Una edición del siglo XIX de la serie de grabados de *memento mori* «La danza de la muerte», de Holbein, fue forrada por los encuadernadores alemanes Zaehnsdorf con piel humana, que se describe como «bastante escasa» y que, por tanto, fue dividida en dos partes, dando como resultado una cubierta «suave» y una contracubierta «áspera e inacabada». El registro de catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Brown añade: «Este volumen está considerado como restos humanos y el acceso a él queda restringido con el fin de tratarlo con cuidado, respeto y dignidad».

No todos los libros como ese reciben tan sensible trato. El relato de un crimen real, que contaba la historia de un violento asesinato, se encuadernó con la piel del criminal ahorcado, John Horwood, un hombre de dieciocho

años oriundo de Bristol. La cubierta marrón oscuro del libro se repujó con el motivo admonitorio de la calavera y las tibias cruzadas y la inscripción en letras doradas *Curtis vera Johannis Horwood* (la piel verdadera de John Horwood). En 2007, una descendiente de William Corder, que fue ahorcado casi dos siglos antes por matar a Maria Martin en el infame caso del «asesinato del granero rojo», solicitó que se le devolviera un volumen, encuadernado con la piel de Corder, en el que se narraban los hechos del caso y que se conservaba en un museo de Suffolk. Su deseo de incinerar estos restos humanos fue una petición de cambio de categoría, con el que recalificaba el material, que pasó del cosificado «cuero» al subjetivo «piel». Se concedió así una oportunidad institucional para tratar el material de un modo respetuoso. El museo sigue estando en posesión del libro y, en 2020, un tuit de su cuenta en que lo reivindicaba como «nuestro #objetomásescabroso» sugiere que se regodea en su atractivo al estilo de la Cámara de los Horrores del Madame Tussaud. En efecto, muchas de las conversaciones en torno a la encuadernación antropodérmica que surgen en los blogs de museos y bibliotecas adoptan este mismo tono repugnante y apuntan a que estos libros atraen a las masas entusiastas: la clase de debate que se da en el ámbito museístico acerca de los cuidados y la forma de exhibición apropiados de restos humanos ha tardado en llegar a las colecciones de libros especiales.

Algunas anécdotas relacionadas resultan penosas y sorprendentes. Tres obras ginecológicas de la década de 1890, que hoy en día obran en poder de la Biblioteca del Colegio de Médicos de Filadelfia, están en parte encuadernadas con la piel del muslo de Mary Lynch, una inmigrante irlandesa que murió de tuberculosis a la edad de veintiocho años en un hospital para indigentes en Filadelfia, en 1869. Según los archivos de inmigración que se conservan en el Museo de la Isla de Ellis, más de una docena de Mary Lynch irlandesas y veinteañeras llegaron a Estados Unidos en la década de 1860. Esta podría ser la historia de cualquiera de ellas, ya

que la práctica deshumanizadora de convertir la piel humana en cuero implica, quizá incluso requiere, la supresión de los detalles de la vida del individuo. Las encuadernaciones las encargó el doctor John Stockton-Hough, el médico que llevó a cabo la autopsia de Lynch (escribió sobre sus resultados en una revista médica). Stockton-Hough era un entusiasta bibliófilo que en 1890 publicó un catálogo de su sustanciosa colección de libros de los siglos XV y comienzos del XVI con el título de *Incunabula Medica*, en un pomposo falso estilo medieval y bajo el sello seudolatinizado de Trentonii: Novo-Caesarea. Es decir, se presentó como si fuera un coleccionista de libros serio y no un ser morboso. Sin embargo, la inscripción que puso en la portada de uno de sus libros de ginecología resulta casi desenfadada en el tono, lo que causa un efecto de mareante vaivén retórico entre el sujeto humano y el objeto libresco: «El cuero con el que se encuadernó este libro se curtió a partir de la piel del muslo de Mary L____... curtido en un *pot de chamber* [un orinal, presumiblemente porque el uso de la orina es un agente curtidor] [...] Mary L era una [“viuda” insertado aquí] irlandesa de 28 años de edad».

Este libro suscita muchos interrogantes. Los libros de Mary Lynch, que se publicaron por vez primera en los siglos XVII y XVIII, no están incluidos en el catálogo de Stockton-Hough; de haber caído dentro del lapso cronológico de su listado, ¿habrían encontrado un hueco entre todos los demás volúmenes?; ¿por qué le quitó parte de la piel para conservarla durante veinte años después de su muerte [¿dónde?] antes de utilizarla en la encuadernación de estos libros médicos de su colección?; ¿qué relación hay entre la piel femenina y la especialidad específica que tratan los libros? Existe un puñado de ejemplos más en los que la piel de mujer se ha usado en obras sobre la virginidad y sobre el alma. Como señala la bibliotecaria Megan Rosenbloom, que ha estudiado los libros encuadernados en piel humana, la mayoría están vinculados a médicos, como si el cuero humano fuera una especie de trofeo profesional. ¿Por qué no incluye Stockton-

Hough el nombre completo de Mary en la inscripción? ¿La está protegiendo a ella o a sí mismo o a los libros reencuadernados, o simplemente ella no tiene ninguna importancia como ser humano?, ¿y qué dice esto sobre la admisibilidad de toda esta serie de prácticas, desde reservar tejido de un cadáver a usar piel humana en una encuadernación en la Filadelfia del siglo XIX? En definitiva, ¿en algún momento pudo haberse considerado esta una conducta aceptable para un respetable médico-coleccionista?

Hay un aspecto inquietante en la historia de la encuadernación antropodérmica en general que merece una investigación más profunda. Los sujetos humanos cuya piel se han apropiado otros con objetivos librescos son todos seres vulnerables o han sido despojados de su poder: indigentes, malhechores, pacientes de manicomios. No es de extrañar que en este contexto la piel negra sea igualmente expropiada. Un ejemplar de la biografía de Abraham Lincoln de 1932 escrita por Dale Carnegie, *Lincoln the Unknown*, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Temple, proclama en su guarda que una pequeña porción del cuero de su lomo «es la piel humana extraída de la espinilla de un negro en el Hospital de Baltimore y curtida por la Jewell Belting Company». Nuevamente, el cambio de registro, del robo deshumanizador al emplazamiento de producto, es algo más que incómodo, y la fecha de publicación del libro, 1932, como la fecha más temprana de esta encuadernación se antoja problemática por lo reciente. Que popularmente se asocie a Lincoln con la emancipación de los negros esclavizados (si bien su actitud hacia la abolición era compleja en lo moral y pragmática en lo militar) hace que la especificidad de la elección tenga ecos enfermizos. La entrada del catálogo de la Biblioteca Wellcome de Londres para uno de estos artículos se muestra escéptica: «Un cuaderno presuntamente recubierto de piel humana. La etiqueta reza “La cubierta de este libro está hecha de Piel Curtida de un Negro cuya Ejecución causó la Guerra de la Independencia”, *c.* 1770-1850» (esto probablemente hace referencia a

Crispus Attucks, un estadounidense de etnia mestiza que murió a manos de soldados británicos en la Matanza de Boston de 1770 y que a menudo se reivindica como la primera víctima de la Revolución americana).

Ni el libro de la Wellcome ni el de Lincoln en la Universidad de Temple han sido sometidos a las pruebas de ADN con métodos modernos que se han aplicado en fechas recientes a otros libros con una supuesta encuadernación antropodérmica. Pero dos ejemplares de obras de la misma autora, que se ha demostrado que están encuadernados en piel humana, aportan cierta luz a las historias sobre el Negro y el hombre de color de Baltimore: los poemas escritos por la escritora esclavizada Phillis Wheatley. Estos volúmenes encarnan, literalmente, algunos de los ambivalentes y racializados debates en torno a la obra de Wheatley que han acompañado a su poesía desde la década de 1770.

Wheatley fue un prodigio literario al que, al igual que a otros seis millones de personas en la era de la esclavitud, habían sacado de África en su infancia. Fue vendida en Boston (Massachusetts) en 1761. Se convirtió en la primera persona de ascendencia africana en publicar un libro en lengua inglesa y la primera celebridad negra transatlántica. Su libro de 1773 *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, atribuido en su página de créditos a «Phillis Wheatley, sirvienta negra de Mr. John Wheatley, de Boston, en Nueva Inglaterra», se publicó en Londres. Su nombre da fe de su condición de esclava: tomó el apellido de su nuevo propietario, quien le dio como nombre de pila el del barco esclavista que la había traído desde África a Massachusetts, el Phillis. Todo rastro de su identidad africana se había perdido para las crónicas. Según afirman versiones posteriores (que buscan, retrospectivamente, ocultar la naturaleza transaccional de este degradante comercio humano), Susannah Wheatley «deseaba obtener a una joven negra» como «fiel doméstica»: la escogió a ella de entre las existencias disponibles por el «semblante humilde y modesto y las interesantes facciones de la pequeña extranjera». El biógrafo de Wheatley, Vincent

Carretta, da a entender que tal vez los Wheatley buscaban, conscientemente o no, una sustituta para su hija; Sarah Wheatley había muerto aquel mismo año a una edad cercana a la de la niña Phillis. Al ser una persona esclavizada en Nueva Inglaterra, la vida de Phillis Wheatley fue bastante distinta a la de aquellos a quienes se llevaron al sur para trabajar en las plantaciones; la palabra *sirvienta* era, en ese contexto, un eufemismo para designar a una persona que tenía dueño, pero con un sesgo que indicaba una posición en la casa ligeramente más favorable. Al parecer, los Wheatley trataron a su niña sirvienta como una especie de proyecto de mascota, enseñándola a leer y a escribir y utilizándola para hacer alarde de sus propios compromisos cristianos evangélicos en el seno de la próspera comunidad de Boston. Está claro que Phillis respondió positivamente a estas oportunidades con su rauda inteligencia, aprendiendo latín, asistiendo a los sermones y escribiendo poesía, en un principio elegías para la red de conocidos de la familia.

En 1772, se convocó a Phillis a un comité de imponentes intelectuales y ciudadanos de Boston que la examinaron para dilucidar si era ella la verdadera autora de un manuscrito con una colección de veintiocho poemas que Susannah Wheatley deseaba fervientemente ver publicado. Como ha observado el destacado experto en literatura afroamericana Henry Louis Gates Jr., «este juicio versó sobre mucho más que la autoría de Phillis de un fajo de odas»: confirmar que ella era su creadora «demostraría que los africanos eran seres humanos y que deberían ser liberados de la esclavitud [...] Básicamente, se estaba poniendo a prueba la humanidad de todo el pueblo africano». Sea cual fuere el rumbo que tomó esta desalentadora entrevista, Phillis superó su escrutinio colonial; la edición impresa de sus obras llevó a modo de prólogo una declaración que confirmaba que, en efecto, ella fue «no hace sino unos pocos años, traída de África siendo una bárbara sin educación» y, sin embargo, «ha sido examinada por algunos de los mejores jueces y se la considera cualificada para escribirlos». Joseph

Rezek ha señalado que muchos de los ejemplares que quedan de los poemas de Wheatley —así como los libros que eran de su propiedad— están firmados por ella, y sugiere que esta es su respuesta como autoridad a esos respetables de Boston que se atrevieron a marcar su obra con su propio visto bueno.

La primera edición de sus poemas lleva en el frontispicio un grabado con el retrato de una mujer de piel oscura sentada a una mesa, con un libro y un tintero, escribiendo con pluma de ave. Está mirando al vacío, con la mano izquierda en la barbilla, pensando; la piel de su brazo derecho causa un fuerte contraste con el papel blanco sobre el que escribe. El retrato es la base sobre la que se inspira una estatua realizada por Meredith Bergmann en Boston, si bien Bergmann ha despejado de la mesa estos símbolos de la educación y la creatividad de Phillis. Los poemas de Wheatley son románticos y a menudo expresan una ortodoxa espiritualidad evangélica; probablemente este hecho explica la aceptación de que gozó en su época, aunque más tarde generó críticas. En los años sesenta se le diagnosticó el síndrome del «tío Tom [...] es beata, agradecida, reservada y civilizada». June Jordan explicó sus intereses poéticos como «esa habitual clase de absurdidad inicua que se encuentra en la literatura blanca, la literatura que asimiló Phillis Wheatley, sin voz ni voto». Si para sus primeros lectores la autoría poética de Phillis era improbable, para los últimos no ha sido bienvenida. Resulta irónico que esas dos perspectivas, completamente distintas, sobre lo que debe ser la voz de una mujer negra convergieran a la hora de denigrar sus logros poéticos.

«Al ser traída de África a América» comienza «Fue la misericordia la que me trajo de mi tierra pagana, / le enseñó a mi alma ignorante a comprender / que hay un Dios», y termina «Recordad, cristianos, los negros, negros como Caín, / pueden ser refinados y sumarse al tren angelical». Gates lo llama «el poema más injurioso de la literatura afroamericana», al señalar: «¡No es ninguna Angela Davis!». Otro poema

reformula el mismo trauma en términos algo menos optimistas. Dirigido a lord Dartmouth a su ascenso a la secretaría de Estado para las Colonias y publicado tres años antes de la independencia de Estados Unidos, predice la libertad para el país en términos que más bien evocan poderosamente la esclavitud de los negros en el seno de América que al Gobierno colonial británico: «Ya no habrás de temer la cadena de hierro / que la gratuita tiranía de mano ilícita / había hecho, y con ella quiso esclavizar la tierra». Wheatley explica su particular compromiso con la libertad como un producto de su experiencia de captura y tráfico forzados: «Yo, joven en vida, por un destino aparentemente cruel, / fui arrebatada del feliz lugar imaginado de África: / ¿Qué dolores atroces deben mortificar, / qué lamentos obran en el pecho de mis padres? / [...] ¿Acaso, pues, puedo hacer otra cosa que rezar / por que otros nunca sientan el tiránico influjo?». No todo el mundo quedó impresionado. Thomas Jefferson no encontró nada en la poesía de Wheatley que pusiera en jaque su afirmación de que el pueblo negro no tenía capacidad creativa sino para la música: «En imaginación son aburridos, anómalos y carecen de gusto». Pero en una visita a Inglaterra, Wheatley fue recibida como una celebridad, lo que le granjeó más suscriptores para su volumen, le permitió conocer a personalidades del mundo literario y aceptar numerosos libros obsequio, incluidas obras de Milton y Cervantes. La fama de Wheatley fue intensa pero breve: obtuvo la libertad, se casó con un hombre pobre, trabajó en el servicio doméstico y murió, a la temprana edad de treinta y un años, sumida, como tantos otros, en la pobreza y el olvido.

Dos ejemplares antropodérmicos del libro *Poems* de Wheatley, entregados por el mismo donante bibliófilo, se guardan en la actualidad en la Biblioteca Pública de Cincinnati. Megan Rosenbloom nos recuerda, acertadamente, que «no podemos confirmar los motivos que hay detrás de la encuadernación en piel» en el caso concreto de los autores de color y sugiere que, quizá, el anterior propietario, Charles Heartman, conocido

coleccionista y defensor de los escritores afroamericanos, admiraba tanto los poemas de Wheatley que quiso crear ediciones superespeciales de coleccionista mediante la elección de la más inusual encuadernación. Podría ser cierto, pero los propios objetos no pueden cargar con esa benévola intención. No sabemos nada del origen étnico de la persona cuya piel se usó en las encuadernaciones, pero muchas de las polémicas en torno a los volúmenes se ven en exceso apaciguadas por el hecho de que no hay pruebas de que la persona fuera negra. Más exactamente, no sabemos si la piel es de una persona negra; como hemos visto, no obstante, era habitual que en el caso de personas cuyo estatus se juzgaba, de algún modo, inferior se retirara la piel y que se llevaran a cabo autopsias invasivas sin consentimiento destinadas a la investigación; además, la experiencia histórica de la comunidad negra con respecto a la profesión médica se ha construido a partir de esta clase de suposiciones y prácticas racistas. Pero la duda sobre la identidad étnica parece pasar por alto la cuestión de fondo. Casi todas las demás encuadernaciones en piel humana hechas en otros lugares se han realizado para libros relacionados con el cuerpo: textos médicos, relatos de asesinatos, *memento mori*. Pero los poemas de Phillis Wheatley son religiosos y espirituales, no fisiológicos. ¿Qué tiene esta escritora de corporal? La única respuesta posible: su raza. Las encuadernaciones en piel humana de la poesía de Wheatley devuelven a esta pionera escritora negra al polémico, jerarquizado y racializado ámbito del cuerpo.

Uno de los volúmenes antropodérmicos de Wheatley es cien por cien de «cuero» —el término resulta apropiado a duras penas— y el otro es mitad «cuero» y mitad pergamino. Están grabados con adornos en oro. El discurso racializado en el siglo XVIII y en fechas posteriores ha dejado patente su preocupación por la piel humana, su coloración y sus significados, y la piel ha sido el lugar principal en el que se ha depositado la diferenciación racista y colorista. El hecho de que la encuadernación ponga el foco en la piel

humana hace que la escritura de Wheatley quede para siempre atrapada —literalmente, atada— en el ámbito de lo corporal, y no en el de lo intelectual o lo espiritual. La ironía racista de estos volúmenes es el modo en que ignoran, materialmente, la acuciante apelación moral que hace la propia escritora a la dignidad y la libertad humanas. El compositor y abolicionista Ignatius Sancho, que había sido esclavo y era un artista creativo, describió a Wheatley como un «genio en cautiverio»; la expresión sirve también para categorizar a estos ejemplares de su obra. Su poema dirigido al revolucionario general David Wooster llama la atención sobre la falta de voluntad de los patriotas para liberar a los pueblos esclavizados; asimismo, se erige en un constante alegato para liberar sus poemas de su literal atadura en piel.

Pero cuán presuntuosa hemos de esperar encontrar
la aceptación divina con la mente todopoderosa
mientras, en cambio, oh, hecho mezquino, deshonran
y mantienen cautiva a la raza africana sin culpa.
Que la virtud reine y se nos concedan después nuestras oraciones.
Que la victoria sea nuestra y la generosa libertad suya.

14

Elige tu propia aventura: la tarea del lector

Desde los primeros volúmenes impresos en Occidente, los libros se diseñaron para ser completados a mano. Las primeras Biblias de Gutenberg iban rubricadas (impresas, como un manuscrito, con una tinta roja en contraste). Para ello, había que pasar cada página bicromática por la imprenta dos veces, y no se tardó en descubrir que era más eficiente pagar a escribanos para que añadieran esas rúbricas. En un suplemento a las Biblias de Gutenberg que venía impreso se presentaba un listado de encabezados y palabras guía para que los escribanos los añadieran en los espacios en blanco: un manual de instrucciones para la compleción manuscrita. Siempre se contaba con que los iluminadores añadieran iniciales ornamentales y todos los ejemplares que se han conservado tienen algún adorno adicional hecho a mano. Pero, en comparación con las Biblias manuscritas, la apariencia global de las de Gutenberg era de austeridad. «¿Para qué sirve un libro sin estampas ni diálogos?», pregunta la perspicaz Alicia de Lewis Carroll al inicio de sus aventuras en el País de las Maravillas.[1] Alicia reacciona a las nuevas tecnologías que, ya a mediados del siglo XIX, habían permitido que las ilustraciones fueran más asequibles y generalizadas, incluyendo los dibujos de John Tenniel del libro que habla sobre ella. Sin

embargo, antes de eso eran los lectores quienes adaptaban visualmente los libros poco ilustrados.

Lo habitual era que las Biblias, como la Versión Autorizada, o del rey Jacobo, de 1611, que inicialmente se publicaban sin imágenes, se encuadernaran junto con grabados seleccionados por los mismos propietarios, en una práctica conocida como «extrailustración» o «grangerización», en honor al ilustre coleccionista de grabados James Granger. Para sacarle jugo a esta moda, en la década de 1790 Thomas Macklin publicó en forma seriada una Biblia ilustrada, que incluía numerosos grabados a toda página, en la que se animaba a los lectores a añadir más ilustraciones. Eso fue exactamente lo que hizo Elizabeth Bull (fallecida en 1809) al expandir su ejemplar de la Biblia de Macklin hasta la friolera de veinticinco volúmenes, mediante la inserción de varios miles de xilografías y grabados. Otro lector fue todavía más lejos. Robert Bowyer contrató a un agente en París para que buscara ilustraciones bíblicas para su ejemplar de Macklin. La profesión de Bowyer, miniaturista, pareció hallar su necesario equilibrio y complemento en esta labor maximalista a partir de la Biblia. Los cuarenta y cinco volúmenes se conservan hoy en día en su propio estuche especial, en la biblioteca municipal de Bolton. Un informe posterior sobre las actividades bibliófilas de Bowyer lo describe como alguien «inmerso a lo largo de más de treinta años en su perfeccionamiento»: era, por descontado, una tarea inacabable. Convertir el libro adquirido, aparentemente completo, en un receptáculo potencialmente expandible hasta el infinito para más y más material generaba, a partir de un libro terminado, otro radical e incansablemente incompleto. El libro extrailustrado reconvertía un objeto en un proceso.

Los lectores han explorado otras muchas posibilidades en sus intentos, condenados al fracaso, de completar sus libros rellenando, amplificando, modificando y participando en ellos de alguna otra forma. Las listas de erratas de los primeros libros impresos invitan a sus lectores a que ellos

mismos hagan las correcciones en la página oportuna: en algunos ejemplares la lista ha sido arrancada del libro tras haber cumplido con su cometido. Los eruditos del siglo XVII y de fechas posteriores mandaban encuadernar sus libros con hojas de papel en blanco intercaladas para facilitar su anotación. El gran editor de las obras de Shakespeare Edmond Malone hizo reencuadernar sus inestimables cuartos isabelinos de las obras dramáticas añadiendo grandes márgenes y páginas en blanco para sus comentarios y glosas editoriales, remodelando los folletos de usar y tirar del siglo XVI para transformarlos en un importante material académico de finales del XVII. Y muchos lectores hicieron sucesivas intervenciones más precisas sobre la página impresa. Como ha demostrado con brillantez Laurie Maguire, los primeros lectores del sicalíptico verso de John Donne rellenaron, quizá innecesariamente, los huecos falsamente decorosos que él fue dejando. En «Satire II», el hablante expresa su desprecio hacia la mala poesía y las malas leyes, incluyendo a «aquellos que acostumbran / a superarse en el uso de _____» y «en el juramento de _____». En la edición de 1633 de *Poems* de Donne el hueco es físico y una gruesa línea atrae la atención hacia el contenido expurgado. Podríamos remitirnos a las objeciones hechas a un *Amante de lady Chatterley* censurado: los huecos consiguen que la obra parezca más soez y procaz que si aparecieran las palabras omitidas. Un antiguo lector de Donne ha escrito en el margen de su ejemplar, junto a «superarse en el uso de», el término «consoladores». Puede que lo dilucidara a partir de una conjetura métrica y contextual, o puede que consultara una copia manuscrita no censurada del poema, o puede que lo extrajera de un lúbrico cotilleo literario. Sea cuales fueren los medios que dieran como resultado «consoladores», el método no prosperó en el caso del segundo hueco, el lector no logró descubrir o intuir que ese hueco borra un contenido religioso, más que sexual, de una frase que, en ediciones posteriores, dice «en el juramento de letanías». Lo que sí es significativo es que al menos algunos lectores interpretaran ese hueco de

imprenta como un espacio reservado que indicaba que algo faltaba y que, a ser posible, había que proveer a mano.

Estos manipuladores de libros hacen con el objeto material lo mismo que los teóricos de la lectura llevan tiempo sugiriendo que hace el lector con las palabras inmateriales. Las teorías de la respuesta del lector que en los años setenta y ochenta sugerían, en palabras de Wolfgang Iser, su practicante más destacado, que un texto debe «concebirse de tal modo que incite a la imaginación del lector a pensar las cosas por sí mismo, ya que la lectura es un placer únicamente cuando es activa y creativa»: el trabajo del lector es «rellenar los huecos que deja el propio texto». Lo novedoso de esta teoría era la conceptualización que hacía de la creatividad como algo compartido entre autor y lector, más que como algo concentrado en el inspirado lenguaje literario del escritor. Para Iser, estos necesarios huecos literarios se consideran conceptuales. Son los silencios que hay en el relato en prosa, el equivalente narrativo a no decir el nombre del asesino en una historia de detectives, de forma que el lector goce ensamblando y suplementando, mediante la conjetura y la suposición, las pruebas que se le han ido proporcionando a lo largo de la lectura.

Los autores y los editores del siglo XVIII, teóricos de la respuesta del lector *avant la lettre*, desarrollaron sofisticadas y lúdicas técnicas para implicar a los lectores y desarrollar su comprensión de cuál era su papel, especialmente en relación con el nuevo formato de la época, la narrativa larga. En *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, el divertimento experimental del siglo XVIII de Laurence Sterne que James Boswell calificó de «un libro condenadamente inteligente», se le plantean al lector un buen número de trucos librescos. Sterne saca provecho de los chistes tipográficos, deleitándose en las posibilidades (u ofrecimientos, como dirían los teóricos de la comunicación) que brinda la forma literaria dominante del siglo XVIII: la novela. Abras por donde abras *Tristram Shandy*, encontrarás guiones de longitudes variables, que es la unidad de

puntuación en la que Sterne es un especialista y que emplea para alterar la fluidez de la lectura y expresar vacilación, silencio, lo que es indecoroso o impronunciable por cualquier otro motivo dentro del argumento. Como demuestran los poemas expurgados de Donne un siglo antes, los lectores estaban acostumbrados a tratar de rellenar esas omisiones de forma literal, aportando una palabra que no está o bien de otros modos más metafóricos, descifrando continuamente ideas sobre personajes o argumentos. El guion largo es la señal del libro a sus lectores para que asuman un papel activo en la creación del significado.

Sterne emplea también otros ardides de ingenio físicos. Tristram, que sabe perfectamente que está en un libro, declara que ha arrancado «un capítulo entero» del volumen IV.[2] El «hueco de diez páginas» queda señalado, en la versión original inglesa, por un salto de paginación desde la página 146 a la 156. Para corroborar este acto ficticio de violencia contra el libro que el lector tiene en las manos, esta omisión obliga a alterar la convención de la numeración, según la cual los folios rectos siempre son impares (¡fíjate!). Aquí, la comicidad se basa en el conocimiento compartido sobre la producción libresca y en la voluntad de reformular los hechos accidentales de la impresión, como lo es la paginación, para transformarlos en partes llenas de significado en el mundo imaginado por la novela. Shandy vive dentro de un paisaje libresco, un mundo en papel en el cual el progreso de su vida no transcurre en años, sino en páginas y capítulos. En el volumen VI, es famoso el desafío que Sterne plantea al lector, esto es, que complete una página que se ha dejado en blanco para la descripción de la sirena viuda Wadman: «Que tus ojos jamás han contemplado en este mundo, ni tu concupiscencia ambicionado, nada tan concupiscible como la viuda Wadman». Frente a una página vacía, salvo por el número [la 147 en el original inglés], se invita al lector a «hacerse una idea adecuada, —pida pluma y tinta; —aquí, bien a mano, tiene usted listo el papel. —Tome asiento, señor, y píntela o descríbala a su entero

gusto: —tan parecida a su querida como le sea posible. —tan distinta de su mujer como le permita la conciencia; —a mí me es exactamente igual: —no se preocupe más que de darle gusto a su propia fantasía». Pasada la página, la ilustración sobreentendida se elogia como «exquisita»: «¡Libro triplemente afortunado! ¡Albergarás entre tus cubiertas una página, al menos, que la MALICIA no oscurecerá ni la IGNORANCIA podrá tergiversar!».

Queda retóricamente claro que se alienta a los lectores a participar en la creación del libro completando sus páginas en blanco. Pero lo que también evidencia la consulta en profundidad de los ejemplares que se conservan es que los lectores sabían instintivamente que la propia invitación era ficticia. En realidad nadie hizo intento alguno de retratar a la viuda Wadman en el espacio habilitado. Era una broma, una floritura retórica, no un requerimiento. Henry William Bunbury, uno de los cientos de ilustradores que se sintió atraído por los alocados personajes y escenas de *Tristram Shandy* en el siglo XVIII, esbozó diversos episodios en las guardas o las hojas de cortesía de su ejemplar de la novela, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Yale. Algunas de estas viñetas preliminares evolucionaron hasta convertirse en una serie de ilustraciones que se publicaron de forma separada de la novela de Sterne. Pero también la página 147 de Bunbury se mantiene intacta. Ni siquiera la Fundación Laurence Sterne, que en 2016 invitó a 147 artistas a completar el retrato de la viuda Wadman, pudo concebir la idea de responder a la aparente provocación de Sterne sino fuera de las páginas del libro. Una edición moderna de la novela de Sterne publicada en 2010 por la innovadora imprenta Visual Editions coloca un óvalo de plástico brillante en su página equivalente. Es en parte un marco para la imagen que falta de la viuda y en parte un espejo, lo que da a entender con ironía que el reflejo borroso del lector debería valer; pero también es en parte impermeable, a prueba de la presuntuosa tinta o pastel del lector con inclinaciones artísticas. La página en blanco de Sterne invita a los lectores, aparentemente de forma explícita,

a participar en su creación, pero de algún modo transmite al mismo tiempo su propia completitud e integridad. La página en blanco es un sugerente jardín con una señal de «no pisar el césped», un truco para los incautos que no saben que su función apropiada como lectores no es la de arrojarse inocentemente en brazos del libro y sus artimañas, sino mantener una irónica distancia.

En otros casos, los lectores del siglo XVIII son menos reticentes. Samuel Richardson, que era impresor, además de autor de las innovadoras novelas epistolares *Pamela, o la virtud recompensada* (1740) y *Clarissa, Or the History of a Young Lady* (1748), se embarcó en una amplia consulta a los lectores al hilo de sus novelas. Para su primera obra, facilitó que se le procurara esta información mediante la elaboración de borradores escritos a mano, en los que intercalaba páginas en blanco, y su puesta en circulación para que los comentaran, especialmente un círculo de lectoras. Dado que *Clarissa* se publicó en siete volúmenes entre 1747 y 1748, el final de la novela podía incorporar las reacciones a sus primeras etapas. Dorothy, lady Bradshaigh, leyó los primeros volúmenes de *Clarissa* y trató vigorosamente de disuadir a Richardson de un final trágico. Bradshaigh era una lectora activa que aquel año se describió graciosamente a sí misma como «de mediana edad, estatura media, un punto más que rellena, castaña como un panel de roble, una buena dosis de rojo campestre en las mejillas». Un retrato a cargo de Edward Haytley fechado en 1746 muestra a lord y lady Bradshaigh ataviados como en plena moda del siglo XVIII: de haber sido más adinerados, habría sido un Gainsborough. Ella aparece sentada en una silla en mitad de un moderno paisaje campestre, con un perro a los pies; él está de pie, con una mano en un telescopio y un sombrero emplumado sobre la mesa; a sus espaldas se ve el isabelino Haigh Hall, en Lancaster, con praderas dispuestas en terrazas, un pabellón a la orilla del agua y un bote de remos en un lago o foso. La tez de lady Bradshaigh es, en efecto, sonrosada y ella dirige la mirada fuera del cuadro, sosteniendo un pequeño libro rojo,

en una postura que más que lectura sugiere exhibición, que bien podría ser uno de los volúmenes en octavo de *Pamela* de Richardson. Generaciones posteriores de la familia reunieron en Haigh Hall una colección bibliográfica extraordinaria, que incluía una Biblia de Gutenberg y extensas selecciones de manuscritos árabes, persas, turcos y chinos. La bibliofilia de Dorothy era más modesta, actual y legible.

Autor y lectora entablaron una amistad antagónica. Richardson describió las respuestas de Bradshaigh como «los mejores comentarios que se pudieran escribir sobre la historia de Clarissa» y se planteó publicarlas. Le regaló a su feroz corresponsal, que había estado escribiéndole bajo seudónimo, un ejemplar dedicado de *Clarissa* con la dedicatoria «Del autor», encima de la cual ella escribió «Do. Bradshaigh / 1748». Esta portada anotada constata su colaboración en el texto: la novela es una asociación literal entre autor y lectora. O, más bien, al escribir sobre la dedicatoria de Richardson, plasma la inscripción de sí misma que hace lady Bradshaigh encima de la nota de obsequio autoral. Y en caso de que esto pueda parecer un torpe error, vuelve a repetirlo deliberadamente en cada uno de los otros seis volúmenes de la novela.

Al leer junto con su hermana, lady Echlin, la novela publicada, lady Bradshaigh quedó profundamente consternada por el final definitivo, en el que (alerta de *spoiler*) Clarissa Harlowe muere por la angustia que le causa la agresión sexual de Robert Lovelace, y él, a su vez, cae muerto en un duelo con el primo de ella. Las dos lectoras trabajaron de forma individual en otros finales alternativos que les parecieran moral, estética o emocionalmente más apropiados para la historia de Clarissa y su carácter virtuoso. Lady Bradshaigh escribió a mano su extenso comentario en los márgenes de su ejemplar de *Clarissa*; lo compartió con Richardson, quien añadió sus propias notas (el libro anotado se encuentra hoy en día en la Biblioteca de la Universidad de Princeton). «En los márgenes de este ejemplar único —escribe Janine Barchas—, Richardson y lady Bradshaigh

se enfrentan por la interpretación de la novela, tratando de imponer cada uno su voluntad sobre el otro y reclamando la "autoría" definitiva de *Clarissa*.» Las anotaciones convierten este ejemplar del libro en un forcejeo entre lector y autor, en una extraordinaria materialización del proceso de lectura, que habitualmente no deja huella. Los lectores pueden mascullar mientras leen, censurar el final en alguna conversación o, ahora, colgar su crítica en internet, pero es poco probable que perpetre este comentario adverso sobre las páginas del libro, y menos frecuente aún es recibir las respuestas del propio autor. Por ejemplo, en el volumen cinco del original en siete volúmenes de *Clarissa*, lady Bradshaigh no se siente conmovida ante un giro en el argumento por el que Clarissa decide abandonar sola la cuestionable pensión de la señora Moore. Su comentario marginal es cáustico y da a entender que es una conducta impropia de una joven inocente o bien un comportamiento inverosímil para la heroína de ficción de una novela que trata sobre la coerción: «Es un recurso pobre, puesto que ella debe de pensar que él la habrá seguido y quizá la forzará a entrar en un carruaje para llevarla adonde él tenga pensado». Richardson estaba indignado y añadió su propia respuesta defensiva: «¿Recurso lo llama su señoría? ¡Cl[arissa] está por encima de todo recurso! [...] No tenía en mente ni en el corazón nada más que huir de él una vez más». Los comentarios de Bradshaigh son en parte una corrección de pruebas (señala los errores tipográficos), en parte una revisión de la coherencia (apunta una incongruencia sobre quién tiene una llave crucial), en parte un testimonio experto (se considera una dama de costumbres de clase alta, superior al artesano Richardson) y en parte *fanfiction* o una defensa del personaje (no se puede creer que los personajes se comporten de manera semejante o le gustaría que no lo hicieran). Toda esta gama de formas de lectura convierten a la *Clarissa* de lady Bradshaigh en un ejemplo de las distintas clases de respuesta del lector.

El final preferido de lady Braidshaigh, escrito en las guardas de la novela, implicaba que Lovelace viviera, como «advertencia, soportando una vida miserable [...] convirtiéndose en un tullido y un sincero penitente», y que Clarissa permaneciera soltera y pura (al haber intentado perpetrar Lovelace su ataque sin llegar a culminarlo) y se reconciliara con su familia y amigos. En una carta a Richardson, ella le preguntó qué pensaba de su alterativa: «Me pregunto: ¿qué diréis de la última página de *Clarissa*? No pude evitarlo, tal vez sea absurdo, pero me gustó. Sabéis que odio la muerte y la destrucción». Por lo que se ve, las peticiones por parte de lady Bradshaigh de un final feliz para las penurias de Clarissa no tuvieron ningún éxito. Sin embargo, sus reacciones sí que han influido en la evolución abierta de la novela y se han incorporado a su vida en ediciones subsiguientes.

Richardson no solo incorpora algunas de las objeciones y sugerencias de lady Bradshaigh mediante la adición de pasajes y la reelaboración de algunas escenas. Ediciones posteriores de *Clarissa* toman prestada la maquetación del ejemplar anotado de lady Bradshaigh, incluyendo en la página impresa un recuadro de comentarios en el que se integran sus observaciones. Buena parte de esta revisión sirve para recalcar el carácter violento de Lovelace y para generar, con ello, más simpatías hacia Clarissa en su apurada situación; a Richardson le preocupaba en especial el hecho de que, para lady Bradshaigh, Lovelace fuese un arrebatador y excitante libertino. Muchas de sus observaciones menosprecian el comportamiento de Lovelace, lo llama «cómica malignidad», y exclama: «Ojalá pudiera evitar reírme de él». Cuando lady Bradshaigh admite en su correspondencia con Richardson que «conociendo del malévolo final [de Lovelace], con todas las cosas buenas que dice, hace que me indigne con él, un villano fraudulento y perfeccionado», Richardson añade, con evidente alivio: «Ahora, señora, por fin lo ha visto». En el texto posteriormente impreso, algunos de los comentarios marginales parecen ir dirigidos a la innombrada

lady Bradshaigh, ya que hacen referencia a sus críticas, como en la expresión «no podemos dejar de observar en este punto que la señora ha sido particularmente reprobada, incluso por parte de algunas de su propio sexo». Un editor señala que las enmiendas de Richardson a la novela en la edición de 1751 «parecen estar pensadas para imposibilitar la multiplicidad interpretativa», es decir, que neutralizan el poder de un lector que opone resistencia, como lady Bradshaigh. Richardson corrige su novela para reafirmar el poder del libro sobre el de quien lo consume (en una novela sobre el consentimiento y el poder, esto es muy oportuno), y lo hace no solo cambiando el contenido, sino alterando su forma. Al ocupar preventivamente el espacio marginal de la página en el que el lector podría insertar su propio comentario manuscrito y valiéndose de notas directrices impresas que señalan los fallos de otros lectores, Richardson utiliza el formato revisado del libro para cambiar la autoridad interpretativa de su novela. Los tiempos de colaboración con sus lectores se habían acabado.

La obra de Samuel Richardson como autor y editor proviene de un periodo en el que la ficción en prosa de largo formato era, en efecto, novel. Al asignar a los receptores del libro unas funciones sorprendentemente literales, la producción colaborativa de *Clarissa* como un esfuerzo conjunto entre autor y lector se anticipa a otros intentos posteriores de reflejar esta reciprocidad. El compromiso de lady Bradshaigh con *Clarissa* combina la lectura con la escritura de tal modo que presagia el auge de la *fanfiction*, en la que lectores bien informados, muy implicados en la vida y las posibilidades que presentan los personajes de ficción, continúan o redirigen sus historias en obras derivadas o secuelas no autorizadas. La plataforma de internet más grande para las composiciones de *fanfiction* está dominada por cientos de miles de iniciativas y continuaciones de los libros de Harry Potter escritas por sus lectores, pero también reserva un espacio para narraciones de fans de Sherlock Holmes, *Los miserables* y *Orgullo y prejuicio*. Los lectores que se vuelven escritores para ampliar el mundo de

ficción de sus héroes y heroínas son las versiones más literales de estos interlocutores creativos y comprometidos que han imaginado los teóricos de la lectura. El más famoso de todos es el superventas *Cincuenta sombras de Grey*, que se inició como una *fanfiction* autoeditada basada en la serie *Crepúsculo*. El peso material de la fenomenal popularidad del libro de E. L. James quedó patente cuando las tiendas de caridad lanzaron un comunicado de prensa en que pedían a los donantes que, por favor, no donaran más novelas eróticas de segunda mano: una tienda de Oxfam de Gales construyó una fortaleza con los centenares de ejemplares que se entregaron en 2016. Les habría venido bien la ayuda de un artista como Buzz Spector: su obra *Toward a Theory of Universal Causality* es un bloque escalonado compuesto por 6.500 libros usados.

El modo en que los lectores se abren un hueco para sí mismos y para sus propios deseos narrativos en los márgenes de la ficción se expresa de una forma distinta a finales del siglo XX. Pero el éxito de la serie infantil de librojuegos *Elige tu propia aventura (ETPA)* ahonda en algunas de las mismas cuestiones de forma y contenido que los comentarios lectores de lady Bradshaigh sobre la Clarissa de Richardson. (Un *Elige tu propia aventura* de *Clarissa* habría sido un pastiche posmoderno fenomenal.) Inventada por Edward Packard, la serie *Elige tu propia aventura* vendió 250 millones de ejemplares en todo el mundo durante la década de los ochenta y principios de los noventa. La premisa es sencilla pero convincente. Los lectores empiezan con una sección de texto que plantea el argumento y se le dan opciones sobre cómo debería continuar la historia. Cada opción tiene su número de página, al cual se dirige el lector a continuación. Esa sección también ofrece distintas rutas. El lector va saltando en el libro y hay multitud de finales posibles.

Una advertencia al joven lector al inicio de *La cueva del tiempo* (1979) de Packard expone las condiciones:

> ¡No leas todo el libro seguido, de principio a fin! En sus páginas hallarás muchas y variadas aventuras [...] De tu decisión depende que la aventura constituya un éxito o un fracaso.
>
> Tú serás el responsable del resultado final. Te corresponde a ti tomar las decisiones. Una vez que hayas elegido, sigue las instrucciones para averiguar qué sucede a continuación.
>
> Recuerda que no puedes volverte atrás. [3]

El énfasis que aquí se pone en la acción lectora adquiere una carga ética: tú eres el autor de tu propio destino. Los números de página, en la esquina superior, son la herramienta de navegación más importante en el universo *ETPA*, por eso son más grandes de lo habitual. El otro rasgo destacado de estos libros de pequeño formato encuadernados en rústica y de producción económica es el número de finales posibles. *La cueva del tiempo* tiene más de treinta, todos ellos cerrados con un «Fin». Esta estructura deriva en una experiencia lectora más incierta e impredecible. Todo aquel que disfrute con las novelas de detectives reconocerá los distintos modos en que el hecho de saber cuántas páginas nos quedan por leer condiciona nuestra respuesta al argumento: con demasiadas páginas por delante, la revelación que se nos hace debe de ser una maniobra de distracción. El códice nos ha enseñado a esperar que el final del libro y el final de la historia sean idénticos; los libros de *ETPA* subvierten alegremente esa equivalencia.

Se ha intentado hacer versiones para adultos, como *Life's Lottery: A Choose-Your-Own-Adventure Book*, en 1999. La novela picaresca de Kim Newman consta de trescientos capítulos cortos. El protagonista en segunda persona, «tú», se embarca en una vorágine de sexo, violencia y traición, y muchas de las secciones terminan con una opción: «Si le dices que la amas, pasa a la 71. Si te disculpas por ser un cabrón, pasa a la 79». Otras acaban con el decepcionante «etcétera»: tanto la forma como el contenido del libro juegan con la idea de las múltiples vías por las que recorrer la narración, sin embargo acaban por sucumbir a una especie de rendida inevitabilidad. El libro en sí cuenta con un buen diseño para ser una historia de *Elige tu propia aventura*, ya que permite que su protagonista lector vaya hojeando las distintas líneas argumentales. La novela de Newman juega cínicamente

con este factor, cuando, al final, declara que nuestra vida está bastante predeterminada: se lee mejor de principio a fin. Las aparentes encrucijadas no son más que simples desvíos hacia un mismo destino. La novela experimental de B. S. Johnson *Los desafortunados* (1969), una caja de veintisiete secciones de texto, con un primer y un último capítulo especificados y el resto a ser leídos en cualquier orden, estaba todavía más comprometida con la tarea de comunicar su premisa central sobre la aleatoriedad de la vida humana. Johnson describió el género de la novela realista como «una fórmula agotada». Para transmitir su historia sobre la memoria necesitaba algo distinto al códice tradicional, porque la «aleatoriedad [de su material] entraba directamente en conflicto con el hecho tecnológico del libro encuadernado: o el libro encuadernado impone un orden, un orden fijo de las páginas, sobre el material». Las secciones sueltas eran «una metáfora física tangible de la aleatoriedad» y una «mejor solución al problema de expresar la aleatoriedad de la mente que el orden que impone un libro encuadernado».

Estos ejemplos de innovación formal del libro erosionan la fijeza del códice encuadernado; sin embargo, el libro digital es una alternativa a la forma analógica más significativa. En el último cuarto de siglo se han dedicado muchos centímetros de columnas a la muerte del libro y, en términos generales, se ha considerado que el culpable de este presunto asesinato es el libro electrónico de Amazon, el Kindle, que se lanzó en 2007. En 2010, el director ejecutivo de Amazon anunció un «punto de inflexión»: las ventas del libro electrónico habían superado a las del libro físico en la tienda de Amazon en aproximadamente una tercera parte. No obstante, los rumores sobre la muerte del códice, en esta y en muchas otras ocasiones, resultaron ser prematuros. El desequilibro se ha revertido. Tal y como sugiere el éxito editorial de *Elige tu propia aventura* y su posterior colapso, la némesis definitiva del libro tal vez no sea su avatar digital, el libro electrónico, sino un medio totalmente distinto: el videojuego.

Para muchos expertos en estudios de comunicación, *Myst*, un juego de acertijos de aventura gráfica diseñado en los años noventa por Robyn y Rand Miller, ha sido un ejemplo de remediación: la transición histórica de un formato (en este caso el códice) a otro (el videojuego). El juego se convierte en una alegoría de la aparente obsolescencia del propio libro en la era digital. A los jugadores de *Myst* se les anima a llevar a cabo la tarea de reagrupar las hojas dispersas de dos libros, uno rojo y otro azul, de una biblioteca familiar. Se dan cuenta de que el personaje de Atrus ha apresado a sus hijos en los libros y, si se vuelven a armar los libros, los prisioneros escaparán y será el jugador quien quedará atrapado en su lugar. Tal y como argumentan Jay David Bolter y Richard Grusin en una influyente interpretación de *Myst* que hace aflorar sus repercusiones en un cambio cultural más amplio, o bien «el jugador gana ayudando al padre a destruir los libros de los hermanos» y con ello «trasciende el libro» o bien «fracasa [y] queda atrapado para siempre en el propio libro (el peor destino posible en la era gráfica)». Ninguna de las dos hipótesis quiere tener nada que ver con el códice. Los libros funcionan como accesorios y como símbolos en las maquinaciones de *Myst*, como un recordatorio sarcástico de la superioridad del videojuego a la hora de crear un mundo de ficción inmersivo y participativo. ¿Qué le habría parecido a lady Bradshaigh?

Pero la victoria del videojuego sobre el códice, si es que existe, es pírrica. *Myst* fue desarrollado para un medio, el CD-ROM, que en la actualidad parece tan antiguo e ilegible como un rollo de pergamino. Se ha sometido a numerosas actualizaciones de formato desde su primer lanzamiento para mantenerse al día con los dispositivos y consolas con las que sus jugadores desearían acceder a su mundo de ficción: las reseñas de los usuarios al respecto de sus versiones para *smartphone* son contradictorias. En cambio, *Clarissa*, en sus siete volúmenes originales, sigue siendo enteramente legible y funciona del mismo modo en que la concibió Richardson, su autor e impresor. Los libros son duraderos y

algunas veces sus largas vidas han experimentado consecuencias. Sin batería, sin actualizaciones, sin pantalla que se resquebraje: la superioridad definitiva del libro y la fuente de su extraordinaria longevidad residen en su simpleza tecnológica.

15

El imperio contraescribe

Tres pasajeros en tránsito hacia Nueva Inglaterra a bordo del Prudent Mary, que zarpó de Gravesend rumbo a Boston en el verano de 1660, han pasado a la historia. Dos de ellos, los parlamentarios fugitivos Edward Whalley y su yerno, William Goffe, habían firmado la sentencia de muerte de Carlos I y se estaban evadiendo de las represalias tras la restauración de su hijo Carlos II. Iban a sobrevivir durante más de una década escondidos entre las comunidades puritanas americanas, pese a los intentos del Gobierno británico por descubrirlos. Otras fuerzas ideológicas, cercanas a las que habían impulsado a Whalley y a Goffe a irse a Massachusetts, también llevaron a un tercer pasajero de renombre a subir a bordo del Prudent Mary: el impresor Marmaduke Johnson. Las comunidades puritanas en el Nuevo Mundo tenían un gran apetito de material impreso, sermones y guías espirituales y Sagradas Escrituras, y a un impresor experimentado no le faltaría trabajo en la colonia en plena fase de expansión. Sin embargo, la tarea de Johnson no consistió, de hecho, en producir material para estos colonos, o al menos no directamente. Fue enviado a Boston por la Sociedad para la Propagación del Evangelio en Nueva Inglaterra como respuesta a la necesidad de contar con un «joven honesto que tenga aptitudes para la composición», esto es, para disponer tipos en forma de renglones para la

composición tipográfica «y cuanta mayor sea su aptitud en otras áreas del trabajo, mejor». Este artesano importado iba a estar a las órdenes del impresor universitario en Harvard «en la impresión de la Biblia en lengua india». Ah, y «con él envíen un suministro conveniente de papel con el que poder empezar». Johnson, de unos treinta años, llegó para un cargo que había de durar tres, pero nunca regresó a Inglaterra. En lugar de eso, echó raíces y desarrolló su carrera en el Massachusetts colonial.

A Johnson lo había convocado a América el notable evangelista inglés John Eliot. Eliot llevaba tres décadas trabajando de misionero en Nueva Inglaterra, tras llegar a Boston en 1631 con veintitrés barriles de libros, a la vanguardia de la oleada migratoria que iba a ver a 20.000 inmigrantes ingleses asentados en la Colonia de la Bahía de Massachusetts, recién fundada en la década de 1630. En 1640 fue coautor, junto con otros ancianos de la colonia, del primer libro impreso en Nueva Inglaterra, conocido hoy en día como el *Bay Psalm Book.* Que el primer libro allí impreso fuese esta traducción de los Salmos a métrica inglesa para el canto dice mucho de las prioridades de estas comunidades coloniales intensamente religiosas: el título completo es *The Whole Booke of Psalmes Faithfully Translated into English Metre. Whereunto Is Prefixed a Discourse Declaring Not Only the Lawfullnes, but Also the Necessity of the Heavenly Ordinance of Singing Scripture Psalmes in the Churches of God* [El libro completo de los Salmos fielmente traducido a la métrica inglesa. En el que se prefija un discurso donde se declara no solo la legalidad, sino también la necesidad del mandato celestial de cantar los Salmos de las Escrituras en las iglesias de Dios]. Se estima que se tiraron alrededor de 1.700 ejemplares, de los cuales en la actualidad se conserva una docena con un precio desoladoramente caro.

El *Bay Psalm Book* fue impreso alegre y torcidamente en una imprenta que había importado el pastor puritano Joseph Glover. Glover murió en su viaje a América, pero su esposa, Elizabeth, prosiguió su labor. Los tipos

están desgastados, tienen pocas letras cursivas y, por lo visto, ningún apóstrofe (a veces se insinúa que, al ser un puritano separatista, posiblemente Glover se vio obligado a adquirir las fuentes de forma ilícita y de segunda mano de un impresor afín, más que de una fundición de tipos autorizada). El colofón reconoce los méritos del primer impresor de la América británica, Stephen Day. Day era el sirviente contratado de Glover, de formación cerrajero y a la sazón el nuevo operador de la imprenta de la colonia, con sede en Cambridge (Massachusetts). No tardó en ponerse manos a la obra, primero con la impresión de un ejemplar del juramento de un hombre libre, luego con un almanaque, con el que ir cogiendo práctica, y a continuación, los salmos métricos. El salterio lleva al final una lista de lo más selectiva de «errores que escaparon en la impresión» junto con la autorización «el resto, que han escapado por omisión, tú, que los encuentras evidentes, los puedes enmendar».

Hay muchos errores: la inexperiencia de Day como impresor es evidente. En algunas páginas las líneas de tipos se han doblado, poniendo de manifiesto que estaban mal asegurados en el molde del cual se había tomado la impresión. Quedan señales de tinta coagulada y de un entintado imperfecto en los renglones, lo que causa que algunas páginas estén emborronadas en negro y otras apenas se distingan. Además, una mano más experta habría reformateado el libro como octavo (imprimiendo ocho hojas por pliego), en lugar de como cuarto (cuatro hojas), haciendo un uso más económico del papel, pero la impresión en octavo era más complicada de componer y Day, probablemente, conocía sus limitaciones. La tirada de este pequeño cuarto, que medía en torno a los 17 centímetros de alto y ocupaba unas 140 páginas, requirió de 130 resmas de papel importado. Pasaría más de un siglo antes de que se fabricara una imprenta en la América británica; la manufacturación del papel tardó aún más en desarrollarse y es probable que también la tinta de imprenta se importara durante buena parte de ese periodo. Así pues, la imprenta primitiva en la América británica dependió,

en términos materiales, de Europa a lo largo de su propio periodo inicial o incunable. El *Bay Psalm Book* es un entrañable recuerdo de esta era de impresión fronteriza y el primer libro que se publicó en la América británica colonial que nos queda.

Con todo, la principal misión de John Eliot no fue para con sus iguales colonos, sino para con la población nativa. Oliver Cromwell había fundado la Corporación para la Promoción y la Propagación del Evangelio de Jesucristo en Nueva Inglaterra en 1649, y Eliot trabajó bajo su protección elaborando y publicando una traducción de la Biblia a la lengua del pueblo algonquino. Él había aprendido lo suficiente de la lengua wampanoag, que se hablaba en el este de Massachusetts y Cape Cod, como para pronunciar su primer sermón en 1646 y, con la colaboración de miembros nativos de las llamadas «ciudades de oración» de Nueva Inglaterra, emprendió una transcripción fonética de las Escrituras. (Las ciudades de oración fueron asentamientos que establecieron los misioneros para los conversos nativos.) El Nuevo Testamento se publicó en 1661 y la Biblia completa, en 1663. Fue una proeza lingüística extraordinariamente imaginativa, ya que la lengua wompanoag no había tenido forma escrita con anterioridad. El libro conjunto es un grueso cuarto de márgenes estrechos y el texto impreso a dos columnas.

Los lingüistas distinguen entre el enfoque «naturalizado» y el «desnaturalizado» de la transcripción: el primero genera una lengua de forma estandarizada que no llama la atención sobre sí misma; la segunda emplea la ortografía (las convenciones de escritura y deletreo) y otros medios para reflejar un uso lingüístico estandarizado. El wompanoag, plagado de *g* y *k* y de dobles aes, afloró en la versión impresa de Eliot a través de unas transcripciones marcadamente desnaturalizadas. La ortografía inventada de Eliot parecía extranjera. El título de su Biblia era *Mamusse Wunneetupanatamwe Up-biblum God naneeswe Nukkone Testament kah wonk Wusku Testament. Ne quoshkinnumuk nashpe*

Wuttinneumok Christ not asoowesit John Eliot [La sagrada Biblia completa de Dios, ambos Antiguo Testamento y también Nuevo Testamento. Estos traducidos por el siervo de Cristo que se llama John Eliot]. (Podría parecer injusto reparar en que el nombre del propio Eliot aparece en una fuente notablemente grande..., más grande que la palabra *Cristo*.) Esta extrañeza consciente convirtió su Biblia en una curiosidad propagandística colonial para sus partidarios en Inglaterra en la misma medida que en un instrumento para su labor misionaria con los hablantes nativos. Una imprenta, un juego nuevo de tipos con letras *k* y *q* adicionales para apoyar a la nueva lengua impresa, así como un nuevo carácter ideado por Eliot para representar la pronunciación wampanoag y las habilidades de un experimentado impresor a sueldo, Marmaduke Johnson, fueron los recursos que Eliot importó de Inglaterra en el Prudent Mary para llevar a término el proyecto.

La página de portada de la Biblia luce un borde decorativo xilografiado y acredita a Samuel Samuel Green y a Marmaduke Johnson como impresores. Green, el padre de una gran dinastía de impresores americanos, había llegado a Nueva Inglaterra en 1630, pero al parecer no había empezado a trabajar como impresor hasta la década de 1640. Con una menor visibilidad en el libro, pero de vital importancia para el proyecto global, fueron la mano de obra y la competencia lingüística nativas. Entre los traductores nativos que trabajaron con Eliot se encontraban Job Nesutan y John Sassamon. Sabemos que un impresor nativo nipmuck, Wowaus, fue aprendiz de Samuel Green en la imprenta de Cambridge y asumió como propio el nombre anglicanizado de James Printer a su conversión al cristianismo. Podemos dar por hecho que sus aptitudes a la hora de revisar las traducciones de Eliot y de elaborar correctamente las composiciones tipográficas resultaron de inestimable valor para el proyecto. Isabel Hofmeyr, en sus escritos relativos a las traducciones de *El progreso del Peregrino* en otros contextos evangélicos protestantes, identifica que «la

unidad básica de trabajo [en la labor de la traducción misionera] comprendía a un misionero de la lengua meta y un converso de la lengua de partida [...] estas "parejas" trabajaban durante largas horas, se enfrascaba en relaciones de dependencia tensas y a menudo íntimas, y daban como resultado un estilo de traducción de coautoría». Eliot no reconoce esta autoría colaborativa, pero probablemente el trabajo entre bambalinas queda reflejado. No da ni el nombre nativo ni el de converso de James Printer, ni siquiera cuando menciona su importancia en una carta dirigida al filósofo natural y químico Robert Boyle, que pasó a ser gobernador de la Compañía de Nueva Inglaterra en 1662: «No tenemos más que a un hombre, a saber, el impresor indio que es capaz de componer los papeles y corregir la prensa, con conocimiento». Únicamente un libro de la imprenta de Harvard, que estuvo activa durante las décadas siguientes, deja constancia de la participación de Printer como impresor: un salterio de 1709.

Por mucho que su contribución haya quedado silenciada y borrada del libro impreso, los traductores y artesanos nativos fueron tan esenciales en la producción de la Biblia que no se puede decir que este sea un objeto cultural ni enteramente colonial ni enteramente indígena. Es sincrético, como el jazz, la pizza Chicago o el cuadro *La última cena* de la catedral de Cuzco, en Perú, en el que Cristo comparte un cuy asado con sus discípulos: una mezcla de tradiciones. Algunas palabras del wompanoag devinieron préstamos al inglés, incluyendo *moccasin*, *pow-wow* (que en origen significaba «sanador» y en inglés, «asamblea») y *moose*. Quizá la más destacable sea *mugwump*, que designa a una persona políticamente neutral o independiente. Eliot tradujo fluidamente al wompanoag determinados roles para sus líderes militares, como «oficial», «capitán» y «duque»: *mummugquompaog*.

Se enviaron veinte ejemplares de la Biblia wampanoag a la metrópolis a modo de recuerdo para las instituciones importantes y los patrocinadores. Estos ejemplares tenían una portada especial impresa en inglés en la que se

la describía como «traducida a la lengua india y ordenada para su impresión por los comisionados de las Colonias Unidas de Nueva Inglaterra, a cargo y con el consentimiento de la Corporación en Inglaterra para la Propagación del Evangelio entre los Indios de Nueva Inglaterra». Es fácil advertir que esta portada da prioridad, diplomáticamente, a los patrocinadores y las instituciones. Las portadas alternativas de la edición simbolizan hasta qué punto este libro mira en dos direcciones —a Inglaterra y a Nueva Inglaterra, a lo inglés y a los wompanoag— y cómo vascula, incómodamente, entre la imposición colonial y el producto indigenizado. Los ejemplares de esta Biblia que se han conservado y de otros textos registrados en la llamada Biblioteca India de Eliot son testimonios de las conexiones entre Nueva Inglaterra y las instituciones inglesas. Uno de ellos, que se custodia en Oxford, es un regalo del Harvard College a su benefactor Ralph Freke, un partidario de la publicación de Biblias que había donado a la imprenta de Harvard su primera fuente tipográfica: «Por orden de los supervisores del Harvard College en Cambridge, Nueva Inglaterra, para el excelentísimo caballero Ralph Freke, un noble benefactor del mencionado College, 1667».

A mediados de la década de 1660, Carlos II envió un ejemplar dedicado a los mohegan de Connecticut —a pesar de que no hablaban wompanoag— con una distinguida encuadernación en piel azul con letras doradas y un broche. Fue recibido como muestra de alianza política, como los libros obsequio de los que ya hemos hablado. El volumen, decorado con pinturas de flores y querubines en el borde frontal, se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Illinois. No obstante, la mayor parte de la tirada de la Biblia de Eliot se produjo para que la leyeran los nativos de Massachusetts. Estas no llevaban ninguna inscripción en inglés más allá de algunos nombres propios.

Algunos de los ejemplares que aún nos quedan de la Biblia de Eliot registran la interacción con esos lectores nativos. Una copia que hoy en día se guarda en la Biblioteca Bodleiana lleva la inscripción «Samuel

ponompam [sic] su libro en 1662». Ponampam fue uno de los cuatro maestros nativos a los que Eliot contrató por un salario de 10 libras al año y, al parecer, daba clases en Wamesit, junto al río Merrimack. Eliot envió a Inglaterra un torrente de cartas y testimonios para su publicación, y la narración de la conversión de Ponampam se publicó en un pequeño cuarto titulado *A Relation of the Repentance and Conversion of the Poor Indians in New-England; Shewing the Wonderfull Work of God in Their Poor Souls* [Una relación del arrepentimiento y la conversión de los pobres indios de Nueva Inglaterra, que demuestra la maravillosa labor de Dios en sus pobres almas]. Estos folletos gozaban de gran popularidad: un catálogo de 1657 de «los libros más vendibles de Inglaterra» lo incluye en su lista entre otros folletos de Eliot. En su confesión, Ponampam cita capítulo y versículo de la Biblia recurriendo a la traducción de Eliot, y relata sus conflictos a la hora de abrazar la fe cristiana: «Mi corazón no deseaba rezar, sino irse a cualquier otro lugar. Pero recordando la palabra de Dios, que todos debemos rezar a Dios. Entonces no deseé irme, sino rezar a Dios. Pero si rezo antes de que recen los *sachems* [es decir, antes de que los líderes nativos se conviertan al cristianismo], temo que ellos me maten». Su experiencia como sujeto colonial atrapado entre los sistemas culturales indígena y colonial resulta desgarrador, más aún a causa de su limitado vocabulario inglés. En otro punto, Ponampam se esfuerza por reconciliar los valores cristianos y los indígenas al escuchar un sermón sobre el adulterio y admitiendo que «mi corazón amaba tener dos esposas». Su confesión, marcada por una lucha que confunde la resistencia a los colonos con la obstinada resistencia del pecador a la gracia de Dios, finaliza con su declaración: «Le doy mi corazón y mi ser a Cristo».

Existe una serie de Biblias de Eliot que reflejan algo similar a los conflictos que sufre Ponampam ante el cristianismo y el dominio colonial. Numerosos ejemplares de la Biblia nativa traducida registran las respuestas ambivalentes, dolorosas y perplejas de los lectores nativos en comentarios

en los márgenes en lengua wompanoag (traducidas aquí a partir de su versión inglesa, realizada por etnógrafos del siglo XIX). Estos ejemplos quedan diseminados desordenadamente por cualquier espacio en blanco que quede en los libros: márgenes superiores, inferiores y laterales, guardas, espacios vacíos que separan los libros bíblicos, algunas veces escribiendo de lado o del revés, con respecto a la orientación del libro para su lectura. Así, se establece una especie de diálogo, o de pelea a gritos, en forma de libro, aunque da la impresión de que están utilizando estos espacios sin prestar demasiada atención al diseño de su contenido impreso. Algunas veces el enfrentamiento se da, claramente, con el texto bíblico; en otras ocasiones las marcas no parecen tener relación con las Escrituras. A menudo, estas marcas marginales implican reafirmaciones de la identidad, algunas veces con formas nominales nativas y otras veces, conversas. Un ejemplar que hoy se conserva en la Biblioteca de la Sociedad Congregacional de Boston luce la declaración «Yo, Nathan Francis, esta es mi escritura en este momento», junto a Ezequiel, 2; en el libro de Daniel, el mandamiento «Tú, Thomas, recuerdo: no fornicarás»; en el libro de Romanos del Nuevo Testamento, «Yo Mantooekit Esta es mi mano»; y en Tesalonicenses, 1:1, «Yo soy Anannahdinnoo, tú eres Conouhonuma». Un ejemplar distinto lleva anotado «Yo Francis Ned, mi escritura en Dapequasit». Se encuentran más detalles acerca de la circulación de una Biblia de Eliot en una copia que actualmente se guarda en la Sociedad Histórica de Connecticut, en Hartford: «Yo, Elisha, este libro es mío» (repetido tres veces); y en otro punto, «Yo Leben Hossuit poseo esta biblia, 11 de junio, 1747. Solomon Pinnion me la vendió. Costó cinco libras». (Otro ejemplar también deja constancia del pago por la adquisición, tal vez por lo novedoso del concepto: «Yo Nannahdinnoo, este libro es mío» y de nuevo «Yo, yo Nanahdinnoo, lo poseo para siempre. Porque lo compré con mi dinero».)

Algunas anotaciones entroncan más directamente con la doctrina cristiana. Un ejemplar de Filadelfia contiene una versión más dispersa y fragmentada de los relatos de desesperación y denigración que forman parte del género de la conversión. Empieza con «Este es el libro de Papenau. Yo soy quien cuida de él», y apremia, «recordad, gentes, que este libro está en lo cierto y que debéis hacer el bien en todo momento». Las anotaciones se vuelven más quejumbrosas: «A mí [n]o me gusta mucho leer muchos escritos, porque soy demasiado [...]»; «soy por siempre una persona deplorable en el mundo. No tengo capacidad clara para leer esto, este libro»; «Soy una persona deplorable. No me gusta mucho leer este libro, pues soy demasiado deplorable en este mundo». Para acabar, otro anotador afirma, «Yo, Joseph Papenau, este libro es mío. Lo digo en este momento, 22 de julio de 1742». Se documentan fugazmente los relatos parciales y dolorosos de compromiso con el libro y con los violentos cambios culturales que este representaba.

Otras Biblias de Eliot anotadas ofrecen un disperso atisbo de la vida en las ciudades de oración. «En este momento [...] el 7 de febrero de 1715 [...] ya han caído cinco grandes nevadas»; «Yo Banjmon Kusseniyeutt pillé (¿) a un hombre negro y a una mujer blanca»; «Sabed todos que va a haber una nueva tormenta»; «Soy un hombre y un *sannup* [un hombre nativo casado]». Un ejemplar que ahora se encuentra en manos privadas documenta en los márgenes una sucesión de decesos familiares: «La hija de Jakob Seiknout murió el 17 de mayo de 1727, la llamada Sareh [...] Ephraim Naquatta murió el 7 de julio de 1731. Joshua Seiknouet murió el 22 de enero de 1716. Peapsippo murió el 9 de agosto de 1715». El probable anotador firma personalmente: «Yo (soy) Matthew Seiknout, esta es mi Biblia, claramente».

Estos vestigios de la interacción nativa con la Biblia de Eliot son al mismo tiempo inquietantes y conmovedores. Los etnógrafos utilizan el término *transculturación* para referirse a los modos en que los grupos

subordinados responden a y reorientan los materiales de una cultura dominante, empleándolos en ocasiones para la autoafirmación, contrariamente a las intenciones del colonizador. La crítica y teórica Mary Louise Pratt se cuestiona de qué modo o si los pueblos que se encuentran en el lado receptor del imperio tienen la posibilidad de adoptar una actitud contestataria frente a los modos de representación impuestos, y se pregunta: «¿Qué materiales se pueden estudiar para responder a estas incógnitas?». Tal vez las Biblias de Eliot ofrezcan una especie de respuesta. En los espacios en blanco de estos libros impresos podemos cartografiar formas de identidad nativa comprometida, autoafirmación, espiritualidad y narración. Las Biblias, y las culturas invasoras del alfabetismo a las que representan, son objetos profundamente coloniales, pero su reorientación por parte de los nativos cristianos pone en entredicho la voz de la autoridad del texto impreso. La idea de Pratt sobre la «zona de contacto», el lugar en el que colonizadores y colonizados interactúan, improvisan y se entrelazan, a menudo con relaciones de poder radicalmente asimétricas, resulta sugestiva a la hora de reflexionar sobre estos artefactos imperialistas de imprenta y manuscrito. Si la etnografía es la escritura que se hace de los pueblos nativos por parte de sus colonizadores, «la expresión autoetnográfica» «implica en parte la colaboración con los ídolos del conquistador y en parte su apropiación por parte del colonizado». Quizá la relación entre la imprenta y la anotación manuscrita sea siempre una especie de zona de contacto que implica una relación de poder asimétrica; quizá el libro haya ofrecido siempre un espacio de interacción y transformación que mejora los desequilibrios específicos del encuentro colonial que se pone de manifiesto en las Biblias de Eliot. O, más sencillo, quizá el imperio contraescribe.

El objetivo último de Eliot era erradicar la cultura algonquina mediante su transformación en una cultura angloamericana. Sus «ciudades de oración» eran indudablemente ajenas a lo indígena en su estilo, con sus casas de piedra y sus huertos ingleses y sus granjas, su ropa inglesa y sus

familias inglesas patriarcales. Se imponían multas a costumbres nativas tales como la poligamia, las formas nativas de sanación o el pelo largo. El maestro, converso y propietario de una Biblia Samuel Ponampam captó el mensaje: «Descubrí que todos mis actos eran pecados contra Dios [...] Vi que en todo lo que hacía, pecaba». En este programa coercitivo de reeducación por medio de la traducción, los mandamientos de Dios y las normas impuestas por la Inglaterra colonial resultaban indistinguibles. Los fines misioneros de Eliot estaban claramente orientados al menoscabo de las sociedades nativas mediante la conversión y la anglicanización. En 1647 había hecho el ambicioso pronóstico de que «en cuarenta años más, algunos indios serían todos ingleses y, en cien años, todos los indios de por aquí también lo serían». Decía la verdad. La tarea de evangelización que había instaurado prácticamente iba a erradicar la lengua de su Biblia traducida en cuestión de tan solo un siglo.

Los poderes culturales representados por la traducción de Eliot eran, en apariencia, imparables: a principios del siglo XVIII, la lengua wompanoag casi había desaparecido. La ciudad de oración de Natick, a diez millas de Boston, dejó de utilizarla en los documentos administrativos hacia 1720; la lápida de 1787 de Silas Paul, un pastor religioso nativo, es una de sus últimas evidencias lingüísticas. Cuando entró el siglo XX, un antropólogo de la Universidad de Columbia solo logró recuperar unas veinticinco palabras wompanoag a partir del recuerdo de los ancianos nativos de la comunidad de Mashpee, en Cape Cod. La traducción de la Biblia marcó el inicio del proceso de exterminio de la lengua. Pero hay una posdata a este relato de imposición colonial y declive nativo, ya que la vida actual de la Biblia de Eliot ha dado un giro inesperado en el siglo XXI.

La lingüista wompanoag jessie «pequeña cierva» baird (no emplea las mayúsculas) está recabando esfuerzos para revitalizar la lengua wompanoag entre las comunidades wompanoag de Massachusetts, Cape Cod y Martha’s Vineyard, al este del río Merrimack. El Proyecto de Recuperación de la

Lengua Wompanoag se fija como objetivo «resucitar el privilegio y el derecho sagrados de las tribus: nuestra lengua ancestral» por medio de campamentos de inmersión, clases a la comunidad y cuadernos de ejercicios de autoaprendizaje. Un diccionario en la red, financiado por el MIT, registra casi diez mil palabras y definiciones. En este proyecto de recuperación juega un papel fundamental la Biblioteca India de Eliot y, especialmente, esta Biblia traducida. La página web del proyecto cuenta con un ejemplar facsímil de la Biblia de 1663 como referencia clave para el aprendizaje contemporáneo de la lengua. Que el wompanoag «goce del corpus más extenso de documentos escritos nativos del continente» es, hoy en día, más una fortaleza que una catastrófica herida colonial. Actualmente, la ortografía inglesa impuesta que inventó Eliot se racionaliza con pragmatismo como un alfabeto establecido que resulta de utilidad para enseñar la lengua a los hablantes anglófonos cuyo patrimonio lingüístico les ha sido arrebatado. En este proyecto de reavivación, la invención de Eliot del wompanoag escrito por medio de su traducción de la Biblia ha resultado ser un arco lingüístico no intencionado, un recurso para la recuperación de la cultura que pretendía destruir. El propio libro que vino a acabar con la lengua wampanoag la ha preservado para las generaciones futuras.

16

¿Qué es un libro?

Pensaba que podría esquivar la pregunta existencial de «¿Qué es un libro?». En parte porque la respuesta suele ser o bien razonablemente complaciente o bien de una pretenciosidad insufrible. Si a estas alturas no sabemos qué es un libro, este libro en concreto no deja de ser un fracaso. Pero la cuestión de las definiciones es recurrente cuando se habla de libros y este parece un buen momento en *Magia portátil* para abordarla. Por un lado, los intentos administrativos por esclarecer qué es y qué no es un libro se topan con casos difíciles, objetos que son claros ejemplos de libros, pero que, de alguna forma, se escurren de la definición. Por otro lado, la experimentación creativa con los libros, como formas esculturales o el invento del libro de artista, lleva la cuestión de la libricidad y de sus límites a un lúdico primer plano. Si hubiera un tercer lado, estaría haciendo malabarismos con el eterno y falso debate del estatus del libro electrónico en comparación con sus homólogos físicos. De modo que... ¿qué definición deberíamos dar por buena?

Primero, las definiciones administrativas, ya que, a pesar de todo, parecen menos complicadas. En 1964, la Unesco definió un libro como una «publicación no periódica que consta como mínimo de 49 páginas, sin contar las de cubierta, editada en el país y puesta a disposición del público».

Los factores definitivos aquí son interesantes: la singularidad, la extensión y la disponibilidad. Era una definición que dejaba fuera muchos libros ilustrados infantiles y libros autoeditados e imponía una extensión arbitraria. Las entregas originales de las novelas de Dickens, publicadas en forma seriada, no habrían contado como libros de acuerdo con esta clasificación. La definición de 1964 fue el primer paso para identificar los libros únicamente como códices producidos con fines comerciales, al tiempo que excluía las revistas y los folletos. Un segundo paso en la burocracia internacional del libro asignaba a cada título de libro un número, el International Standad Book Number. A «¿Qué es un libro?» se podría responder, en el mundo contemporáneo, con la prosaica fórmula «Un artículo con ISBN».

En la definición del *libro* que hace el Gobierno británico con el ánimo de identificar qué mercancías no están sujetas a IVA o al impuesto sobre las compras (en el Reino Unido los libros gozan de un trato especial; a diferencia de los CD o de los audiolibros, por ejemplo, están exentos de impuestos, lo que los sitúa en una categoría de artículos de primera necesidad, junto con los alimentos, los suministros médicos, los cascos y la ropa infantil), se esboza que el objeto relevante «consistiría normalmente en texto o ilustraciones, encuadernado con una cubierta más rígida que sus páginas. Puede estar impreso en cualquier lengua o caracteres (incluyendo Braille o taquigrafía), fotocopiado, escrito a máquina o a mano, siempre que tenga forma de libro o libreto». En este caso, un libro es forma y no contenido, pero no tiene una extensión determinada ni se produce necesariamente con fines comerciales. El grosor de la cubierta adquiere una relevancia sorprendente en la definición. Cuando Google trató de hacer una estimación del número de libros que se habían impreso en la historia, antes que nada tuvo que elaborar su propia definición:

> Una definición de un libro que dentro de Google nos parece de utilidad cuando manejamos metadatos de libros es la de «tomo», un volumen encuadernado idealizado. Un tomo puede tener millones de ejemplares (por ejemplo, una edición concreta de *Ángeles y demonios*, de Dan

Brown) o puede existir en solo uno o dos ejemplares (como una recóndita tesis de máster que languidece en una biblioteca universitaria).

Resulta chocante ver la anticuada palabra *tomo* en esta definición contemporánea. Derivada del vocablo latino que designa al papiro, *tomo* tiene un gran pedigrí etimológico, incluyendo la palabra inglesa, por desgracia caída en desuso, *tomecide*, que hace referencia a la persona que destruye libros. En la actualidad, la palabra es casi siempre un tópico, precedida por el calificativo *pesado* y empleada con un aire levemente arcaico y vilipendioso. (Cuesta imaginar que alguien la use en serio: «Estoy desando empezar a leer mi tomo nuevo»; «Este mes en mi club del tomo estamos leyendo *Ojo de gato»*; «No te preocupes: acabo de coger un tomo sobre adiestramiento de cachorros».)

Los expertos han desarrollado estas definiciones prácticas elementales en distintas direcciones. Joseph Dane distingue entre el libro abstracto, refiriéndose a todos los ejemplares de una edición determinada (en la lengua de Google, un *tomo*), y el libro ejemplar, o el objeto que tienes sobre la mesa. Stephen Emmel opta por un elemento que hace hincapié en la completitud: un libro es una «obra escrita que viene con un final conclusivo». Roger Stoddard nos recuerda que «hagan lo que hagan, los autores no escriben libros», una formulación que reorienta el libro como el producto de un trabajo materialmente artesanal, más que verbalmente creativo. La formulación de Stoddard, que en un principio puede parecer contradictoria, resulta útil si queremos demostrar que en la producción convencional de libros existe una separación de roles decisiva entre el autor que elabora el texto y el editor, los diseñadores, los impresores, etcétera, que elaboran el libro: aquí el libro no tiene nada que ver con sus palabras ni con sus imágenes, sino con su composición tipográfica, el papel y la encuadernación. En una serie de incógnitas que no deja de crecer en cuanto a lo que se debería incluir o no en la definición del libro, James Raven pone el acento, como hace Stephen King en mi título, en la portabilidad: lo que

distingue un libro de un monumento grabado con una inscripción, al que podría parecerse en muchos otros aspectos, es su capacidad para el movimiento. Algunos libros, sin embargo, llevan esa idea al límite. El folio del elefante de Audubon, imposible de robar, o el *Codex Amiatinus*, un enorme manuscrito bíblico de 34 kilos elaborado en Jarrow (Northumbia) en el siglo VIII y enviado a modo de obsequio al papa Gregorio II, o el inmenso atlas que se envió a Carlos II, presente hoy en día en la Biblioteca Británica, que es casi tan alto como el propio (y alto) monarca; son estos los libros que podrían tensionar la definición de Raven, puesto que requieren de casi tanto ímpetu para moverlos como una tabla de piedra, y sin embargo se los sigue reconociendo como libros.

Un artículo académico reciente sugiere que un libro es «un texto lineal de forma alargada que se puede leer sobre papel o pantalla y evoca una lectura profunda o inmersiva». Aquí, el uso específico —«lectura profunda o inmersiva»— es constitutivo de libricidad. Un libro que nadie disfruta, que es repugnante o incita a una lectura somera (uno de los ofrecimientos técnicos propios del códice), según esta definición, no sería exactamente un libro. Seguramente a todos nos vienen a la memoria ejemplos de libros aburridos o sin leer que, a pesar de todo, siguen siendo libros sin lugar a dudas. Este intento por parte de los investigadores de cribar y fijar una definición válida del libro con el fin de dar forma a la industria editorial reunía cuatro criterios necesarios: una extensión mínima, el énfasis en el contenido textual, los límites a su forma y la estructura de la información del libro. Aducen que «el artefacto que cumple los cuatro criterios es el libro impreso».

Los poetas, por supuesto, opinan de forma distinta, pero entre los grandes poemas sobre los libros hay muy pocos que se interesen realmente por su materialidad. No descubrimos nada sobre el libro en el cual Keats se reencuentra con *Rey Lear*, y la sorprendente afirmación de Emily Dickinson, «No hay Fragata como un Libro / Para llevarnos por esos

Mundos», trata, de un modo semejante, sobre ser transportado por un libro más que sobre vivir en él o dentro de él.[1] La primigenia poetisa norteamericana Anne Bradstreet se dirigía a su libro, publicado sin su consentimiento con el título de *The Tenth Muse*, llamándolo sonrojante mocoso o «golfillo vagabundo», «en harapos, titubeante ante la prensa» y vestido con «telas caseras». Gertrude Stein escribe, en una especie de ensueño modernista, en su desconcertante y poético inventario de objetos *Botones blandos* (1914), que los libros simplemente «están»: «Libro estaba allí, estaba allí. Libro estaba allí».[2] Simplemente allí. Stein plasma la tozuda particularidad del libro objeto, pero en una de esas declaraciones gnómicas que se cancelan a sí mismas y que, más que definiciones, son aseveraciones. A Stein no recurriríamos en busca de claridad. Como he dicho, definir el libro puede ser una obviedad o bien entrañar una dificultad insospechada.

Tal vez sería posible definir el libro haciendo referencia a su desarrollo histórico: si podemos señalar el momento en que emergió el libro, habremos definido simultáneamente sus rasgos más notables. La evolución del material escrito portátil, desde las tablillas de arcilla de los sumerios y los rollos de papiro que desarrollaron los egipcios, pasó por varias etapas en su trayecto hacia el códice. Entre los precursores inmediatos se cuentan las tablillas de madera amarradas entre sí para formar una unidad en forma de políptico, que sobrevive en algunos ejemplos maravillosos. Un juego de esa clase de páginas de madera dispuestas en acordeón documenta la provisión de alimentos de Vindolanda, un fuerte romano situado en el muro de Adriano, y data de comienzos del siglo II d. C. En 1914 un hombre que cortaba turba en el condado de Antrim, en Irlanda del Norte, descubrió seis tablillas de madera de tejo y cera unidas con cuero. Fechadas en el siglo VII y del tamaño aproximado de un libro de bolsillo actual, estas tablillas llevan inscritos, con estilete a dos columnas, los Salmos 31-33 de la Biblia Vulgata en latín. Estas tablillas dan la sensación de ser libros: están encuadernadas,

se pueden pasar las páginas, contienen texto, son portátiles. En algún punto entre el rollo y el códice moderno, tenemos objetos que son reconocibles como libros. Aquí tenemos la encuadernación de múltiples hojas en un formato que les permite funcionar como un objeto singular que transmite libricidad. En este caso, un libro se define por la posibilidad de pasar las páginas.

Parte de la polémica en torno a la definición del libro viene dada por una relación a menudo antagónica o defensiva con los textos digitales. *Magia portátil* trata sobre los libros como objetos, no como obras, y por lo tanto no he incluido ni estos textos inmateriales y eterizados para los lectores electrónicos ni los audiolibros. Más que de un juicio moral, se trata de una decisión tomada para establecer unos límites básicos. No me opongo en absoluto a los libros electrónicos y muchas veces —en las vacaciones, por ejemplo— los encuentro tremendamente prácticos. Con frecuencia me gustaría poder comprar un ejemplar físico de un libro y automáticamente tengo acceso a su versión digital sin tener que hacer ningún pago adicional, y en el ámbito académico el coste cada vez más prohibitivo de los libros electrónicos es una fuente de preocupación, ya que reemplaza el coste único de un objeto por un eternamente recurrente cargo por acceso a su contenido. Al igual que muchos lectores e investigadores durante el confinamiento, he dependido mucho, y doy las gracias por ello, del material en línea. Las bibliotecas cerradas habían mantenido recluidos los libros físicos que, durante siglos, simbolizaron las ambiciones intelectuales de mi universidad (el escudo de armas de la Universidad de Oxford es un libro abierto con los cantos dorados y, si bien su diseño da pie a que se lea obviando la abertura, el lema se lee, al igual que los libros, de arriba abajo del folio verso y luego del recto: *Dom inus illu mina tio mea*, El Señor es mi luz). Muchos de los libros maravillosos de los que aquí hablo se pueden observar de cerca y en detalle a través de sus sustitutos digitales dispuestos en internet por sus custodios.

Los libros electrónicos, sin embargo, son el equivalente de los libros como contenido, más que de los libros como formato. En los términos que hemos visto anteriormente, son más platónicos que pragmáticos. Al separar ese contenido (la edición para Kindle) de la forma (el lector de Kindle), dan a entender que el elemento comparativo con el libro físico es en realidad la plataforma de lectura, Nook, Kobo o Paperwhite. Lo que resulta asombroso acerca de estos lectores electrónicos es lo mucho que han imitado la forma del códice. Quieren ser libros. El primer Kindle de Amazon tenía un tamaño de cuarto, en torno a 13 × 20 centímetros, y Brian Cummings ha señalado que los lectores electrónicos reproducen una media de diez palabras por renglón, «lo que comparte con la minúscula carolingia del siglo x, al igual que muchos textos del taller de imprenta de Aldo Manucio en Venecia en el 1500». Si los libros electrónicos son intangibles, los lectores electrónicos tienen su propia fisicidad, y en este extremo están estrechamente ligados a las formas reconocibles del libro occidental. El texto queda representado en una orientación vertical (un lector electrónico, en términos de formato, es más retrato que paisaje), las páginas se pasan de derecha a izquierda en un movimiento secuencial a lo largo del texto y se da la facilidad de poder marcar la página o de subrayar pasajes concretos. Hay incluso un calibrador de progreso que hace las veces de equivalente numérico del placer táctil de saber cuántas páginas faltan por leer y, por lo tanto, cuánta historia puede quedar por delante. Jane Austen tiene la astucia de incorporar esta inevitabilidad física —el libro físico está casi concluido— con una narrativa genérica inexorable hacia el final de su novela intencionadamente metaficcional *La abadía de Northanger*: «Me temo que la congoja [por la conclusión marital] [...] no se va a extender también al pecho de mis lectores, los cuales habrán captado enseguida, en la reveladora compresión de acontecimientos que forman estas páginas, que nos dirigimos todos juntos a gran velocidad hacia la más absoluta felicidad». [3] Todavía no tengo noticia de ningún escritor para dispositivo electrónico que haya hecho una

autorreflexión semejante respecto a ese formato, si bien es cierto que la versión para Kindle de la novela de Ali Smith *How to be Both* permitía que el lector escogiera por cuál de las dos perspectivas, la histórica o la contemporánea, deseaba empezar. A los lectores del libro impreso se les facilitaba de forma aleatoria una de las dos versiones del libro, que se abría con una de las brillantes y avispadas adolescentes modernas de Ali Smith, George, o con el pintor renacentista Francesco del Cossa.

De hecho, por mucho que se haya pronosticado que el lector electrónico es el desestabilizador editorial definitivo, su tecnología se antoja bastante parecida a la del códice al que supuestamente viene a sustituir. Ha despilfarrado sus ingeniosas energías tecnológicas en la creación de un simulacro de libro en, por ejemplo, la forma de pasar las páginas o el medianil y la curva de un libro físico abierto, en lugar de desarrollar una nueva interfaz que dé por superado al códice. Johanna Drucker, sagaz académica de la historia y el arte del libro, apunta que, hasta el momento, los libros electrónicos y los lectores electrónicos han preferido ser un espejo del aspecto que ofrece un libro antes que preguntarse cómo funciona. Ella sugiere que el interés esqueumórfico hortera por reproducir las cualidades librescas es una redundancia que equivale a «mantener el asiento para el cochero en un vehículo motorizado». Los lectores electrónicos han tendido a conservar la forma de pasar las páginas (tal vez, como sucede con las tablillas de Vindolanda, en un acto de reconocimiento de que la posibilidad de pasar las páginas es algo intrínseco a la definición del libro), mientras que, en los ordenadores, los programas informáticos de lectura de textos han recuperado el desplazamiento como medio para la transferencia seriada de información (si bien la orientación del desplazamiento electrónico moderno es vertical, en lugar de horizontal, como lo era en el mundo clásico). Los libros electrónicos innovadores, mejorados con características digitales específicas, han tendido hasta ahora a ser de producción costosa y relativamente poco atractivos para los lectores: la comodidad del libro

físico, que simplemente se ha traducido al formato de lector electrónico, parece tener un mayor éxito comercial. Una consecuencia de la disponibilidad de los libros en formato digital ha sido la de revigorizar el mercado para los libros físicos con unos valores de producción más elevados: tipografías elegantes o impresión en relieve, hermosas encuadernaciones y diseños de calidad. Al mismo tiempo, los eventos con autores en las librerías o los festivales literarios han convertido el libro firmado o dedicado y la entrega personal del objeto por parte del autor al lector en una parte característica de la economía moderna del libro. En cuanto los libros electrónicos han empezado a desmaterializar el libro como objeto, hemos inventado protocolos y hábitos compensatorios que reincorporan los placeres sensoriales de la libricidad.

Mientras los libros electrónicos no desarrollen su propia retórica comunicativa, su diseño y sus rasgos particulares, parece que estarán a la sombra o que suplementarán al libro físico, más que a la inversa. Una de estas innovaciones podría ser el modelo de Amazon Kindle con cuota de suscripción, que paga regalías al autor no sobre la base del libro como unidad, sino según el número de páginas leídas por un lector individual. (Si aún sigues leyendo, gracias.) Otro cambio decisivo sería el desarrollo de ediciones distintas para lector electrónico y para la impresión convencional. La escritora de novelas Fay Weldon sugirió que el novelista del futuro debería elaborar dos versiones: una contemplativa y más extensa para la lectura inmersiva tradicional, y una versión más corta, centrada en el argumento, que cubra las necesidades de los usuarios asiduos del transporte público que leen agarrados a la barra del metro o mientras esperan en la cola para comprar el bocadillo.

El otro tipo de libro-no-libro es el audiolibro: puede que no estés siguiendo estas palabras sobre la página, sino que estés escuchando, en cambio, este capítulo mientras vas en el tren o haces ejercicio y, si es así, es un placer que estés aquí. La escucha de libros leídos en voz alta tiene una

noble tradición que data de la Antigüedad clásica y, al menos desde la época medieval, se han venido elaborando libros pensados para ser leídos en voz alta, tales como las Biblias o los cantorales manuscritos para cantantes, con tipografías y formatos más grandes, lo que permite que los consulten varios lectores de forma simultánea. Los audiolibros evolucionaron en paralelo a las nuevas tecnologías del sonido, incluyendo el gramófono, pero fue la cinta de casete la que, en la década de 1970, posibilitó la existencia y la portabilidad del audiolibro. Los casetes o los CD ofrecen una réplica en audio del libro impreso, con algunos de sus rasgos en términos organizativos, una cubierta impresa, con capítulos u otros medios de navegación, la presuposición de una escucha seriada. Su materialidad se intuye, puesto que toman prestada la marca de la cubierta del libro, pero, al igual que los libros electrónicos, están constituidos más bien de contenido que de forma material. Es precisamente esa relativa inmaterialidad la que los hace prácticos en el gimnasio o cuando sacamos a pasear al perro. Los audiolibros han ampliado su cuota de mercado notablemente en los últimos años, pero sin llegar a provocar, ni de lejos, los aspavientos que suelen acompañar a cualquier mención al libro electrónico.

Así pues, los libros electrónicos y los audiolibros se pueden distinguir de los libros físicos en su priorización del contenido. Se puede afirmar lo contrario en el caso de aquellos libros que lo son únicamente en términos formales. Por ejemplo, *American Cheese: 20 Slices*, de Ben Denzer, es un libro confeccionado a partir de lonchas de queso envueltas en plástico. Tiene un agradable tamaño de loncha de queso y una cubierta de tela de color amarillo artificial con las palabras *20 slices* en la cubierta y *American Cheese* en el lomo. Hay veinte lonchas resbaladizas que se pueden pasar a modo de páginas. O que son páginas. Eso es todo. Denzer también ha producido libros a partir de billetes de dólar, bolsitas de kétchup, edulcorantes, billetes de lotería, papel higiénico y, lo mejor de todo, mortadela (rosa, con el título *20 slices* incrustado en letras hechas de grasa

blanca). Todos ellos son libros, sin duda alguna: ostentan una familiar arquitectura de libro occidental, unidos por el lado izquierdo, con páginas que se pueden pasar, tapa dura, título en la cara frontal y el lomo, y parecen anticipar una lectura en un eje horizontal de la primera a la última página. Tal vez sus páginas estén fabricadas con materiales inesperados, pero se pueden pasar de recto a verso exactamente igual que en las primeras encuadernaciones de los códices. Si te toparas casualmente con *American Cheese: 20 Slices*, sabrías de inmediato cómo manejarlo, y si el queso procesado tuviera la facultad de viajar en el tiempo, lo mismo les sucedería a nuestro friki de los libros medieval Richard de Bury. Pero los códices al estilo Andy Warhol de Denzer proscriben por completo del libro cualquier texto o narración. Dicho de otro modo, combinan forma y contenido tan absolutamente que ambos son idénticos. ¿De qué trata el libro de la mortadela? De la mortadela. ¿Qué otra cosa iba a poder contarnos?

En realidad, lo más probable es que la verdadera respuesta a esa pregunta sea que el libro de la mortadela es precisamente una versión tridimensional de la propia pregunta «¿Qué es un libro?». Se convierte en un metalibro, un libro que pone a prueba los límites de la libricidad. Existen otros varios libros objetos que plantean un interrogante parecido. El llamado «no-libro» es un objeto que utiliza la forma del libro y recurre a sus convenciones visuales: insignias de los peregrinos medievales, saleros, encendedores, cajas fuertes. Todos estos objetos utilizan la forma del libro como disfraz o adorno, llamando traviesamente la atención sobre la divergencia entre la forma y el contenido esperado. Mindell Dubansky, en su libro sobre su colección de objetos modernos con forma de libro, los llama *book-looks* o *blooks*: entre ellos hay cámaras espías de juguete disfrazadas de libro, una librería de cerámica formada por tarros de especias que llevan el nombre en el lomo, y un radiodespertador digital con forma de tres volúmenes apilados y el hilarante título de «Tiempo». Una lata de galletas Huntley & Palmers reproduce las páginas de estampados

marmolados y los diseños de portadas *art noveau* de las colecciones de libros de los años veinte, con lomos que apuntan a contenidos clásicos como *El progreso del peregrino* y *Robinson Crusoe*. Estos libros tienen una larga historia en distintos contextos. Charles Dickens pidió a sus encuadernadores, Eeles, que le enviaran cubiertas sobrantes para decorar su estudio en Tavistock House. Estas adoptaron la moda de los títulos chistosos, como por ejemplo «Narración sobre la ballena, de Jonás», «Guía del sueño reparador, de Hansard» y «Patrañas eminentes, de Kant». El tópico cinematográfico del libro que, al tirar de él, revela un pasadizo secreto o el libro que aloja un arma en su interior también profundizan en la idea de los libros como objetos, y no como palabras.

Los *blooks*, por lo tanto, evocan al familiar objeto por medio de unos pocos rasgos estructurales indicativos, principalmente el lomo, la encuadernación y el título, y ponen en cuestión la juiciosa presunción de que el libro es, por encima de todo, un transmisor de material escrito. Sin embargo, dado que los libros físicos se pueden emplear de diferentes maneras en diferentes contextos, la distinción entre los libros y los *blooks* puede resultar confusa. La lata de galletas Huntley & Palmers tiene relativamente poco en común con la edición moderna en rústica de *Robinson Crusoe* que tengo yo en la estantería y que suelo utilizar para dar clase, pero una valiosa primera edición de *Robinson Crusoe*, con una encuadernación ricamente ornamentada, el canto marmolado, guardado en una vitrina cerrada con llave y que más que para ser leído está ahí para ser contemplado de forma ocasional, está más cerca, en su función y sensación, de su versión de lata (solo que dentro no se pueden guardar galletas; aunque la Biblioteca de la Universidad de Cambridge encontró restos grasientos de una rosca de fruta en el interior de un ejemplar del siglo XVI de las obras de san Agustín, apresurándose a declarar que aquello había sucedido antes de que el libro pasara a estar a su cuidado). Tal vez, pues, los libros de coleccionista sean también *blooks*.

Otra clase distinta de artefacto pone a prueba a la definición del libro por medio de la adaptación de volúmenes hallados para convertirlos en nuevos objetos esculturales. A los teóricos les encantan estas cosas: es una especie de hierba gatera bibliográfica. Garrett Stewart acuña el término (no muy espléndido, admitámoslo) *bibliobjet* para referirse al libro como objeto artístico o escultura conceptual, «retirado de la circulación para su pura consideración como objeto, material de lectura reducido a centímetros o metros cúbicos de superficie trabajada, toda meditación verbal desaparecida y transformada en soporte físico». Para Stewart, estos *bibliobjets* son casi «antilibros», algo que suena prometedor como definición contraria a lo que es en realidad un libro. Pero podemos ver que su definición del antilibro se apoya en una idea excesivamente reducida del propio libro. Las descripciones de Stewart son de códices sellados «de referencia desocupada», pero de hecho los *bibliojects*, como el libro de mortadela, devienen metalibros por defecto. Son libros que tratan sobre los libros, reflexiones sobre la libricidad y sus limitaciones. A veces incluso registran la ausencia de libros, como en las estanterías vacías de *Memorial of the Nazi Book-Burning* (1995), de Micha Ullman, o la inscripción sobre las pérdidas culturales que documentan los espacios vacíos con forma de libros en la gran escultura de volúmenes fantasmas de Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks)* (1997), en el MoMA. ¡Vaya! Sí que ha evolucionado rápido la cosa desde aquella rosca de pasas en san Agustín.

Lo que parecen demostrar estos prefigurados corsés a la definición del libro es que *libro* requiere necesariamente de una definición amplia e inclusiva. Johanna Drucker apunta que todos los libros, incluso los que podamos leer en nuestro día a día, están ya dotados de cualidades esculturales, pues existen en el espacio y en la materia. El arte libresco que en apariencia abdica de la transmisión textual a menudo la amplifica o comunica el texto de otra forma. El famoso *A Humument*, de Tom Phillips, es una obra de arte en proceso construida a partir del interior de un ejemplar

de segunda mano de un libro victoriano poco conocido, *A Human Document*, de W. H. Mallock. Phillips trabaja pintando, cortando y moldeando las páginas impresas, dejando fragmentos de textos para que se rearmen solos y formar una contranarración obscena, cómica y surrealista. A primera vista, Phillips ha destruido el libro original para crear su propia obra de arte. Pero, como él mismo explica, muestra un profundo respeto por la forma del libro y se encomienda a unas reglas autoimpuestas que preservan su identidad original. Entre ellas está «no cambiar el lugar de la página. Estoy atado a eso. Hago pequeñas variaciones, pero todas caen escrupulosamente donde caen». El propio *A Humument* ha sido también publicado en forma de libro y ha inspirado otros experimentos de recorte con la materialidad de las novelas. (Asimismo, como apunta Adam Smyth, ha convertido el libro original, el antaño ignorado *A Human Document*, en un objeto de coleccionista con un precio a la altura.) *Tree of Codes* (2010), de Jonathan Safran Foer, se elaboró a partir de párrafos y frases recortados del texto de un libro anterior, *La calle de los cocodrilos*, de Bruno Schulz (el título de Foer es un recorte del de Schulz en su versión inglesa, *Street of Crocodiles*), y existen otros objetos librescos contemporáneos que juegan con las convenciones de la maquetación. Resulta interesante y, en cierto modo, fastidioso que Phillips, en sus entrevistas concedidas a los historiadores del libro Adam Smyth y Gill Partington, se mostrara particularmente cautivado por la aplicación digital de su obra. «¿No nos perdemos algo con la app?», «¿No le gusta el papel?», «¿Cree que es un tipo de libro especial?», le presionan los académicos. «No estamos en los tiempos de Harry Potter. No es un libro de magia», responde el artista renegando aparentemente de los encantos materiales de su propio arte libresco.

La relación de *A Humument* con los libros y con su propio libro huésped es paradójica: se construye a partir de su predecesor, lo recorta, lo reemplaza y lo revivifica. Se apoya en una larga historia de los libros como

objetos tridimensionales, con tecnologías que van más allá de la página plana, de libros que exhortan a los lectores a interactuar más allá de ir pasando las páginas. A partir del siglo XVI se incorporaron a los libros de astronomía, de códigos y de matemáticas de lujo los discos móviles conocidos como *volvelles*. El libro de anatomía de 1675 de Johann Remellin traducido al inglés como *A Survey of Microcosme* permitía a los lectores simular el proceso de disección e investigación mediante el plegado de capas de papel que representaban determinados tejidos humanos: la piel, los músculos, las arterias, los huesos. En el siglo XIX se popularizaron otras lengüetas y solapas móviles similares, que se podían levantar para dejar a la vista dibujos alternativos, y a comienzos del siglo XX, al mismo tiempo que el cine, se desarrollaron los folioscopios, que emplean la técnica de dejar pasar rápidamente con el dedo las páginas encuadernadas en un libro de lomo blando para crear la ilusión de movimiento (el entrañable término que lo designa en alemán es *Daumenkino*, o «cine de dedo»). También se ha animado a los lectores a cortar los libros. Un franciscano francés, Christophe Leutbrewer, elaboró en su libro *La confession coupée* (1677) un listado de todos y cada uno de los pecados concebibles que el abatido (o completista) lector pudiera tener que confesar. Cada pecado ocupaba una tira cortada que se podría levantar, de modo que sirviera como recordatorio —una especie de nota de Post-it integrada— para facilitar el registro y la comunicación al sacerdote en el confesionario. De algún modo —y sin duda heréticamente— me recuerda a los libros infantiles en los que las páginas se cortan en horizontal, generando imágenes compuestas, como un animal monstruoso con la cabeza de elefante, el cuerpo de gato y las patas de pato. Es también el antepasado de los libros *high-concept* de autoselección, como las tiras de Raymond Queneau con versos de sonetos que se pueden intercambiar para producir un número casi infinito de combinaciones poéticas, *Cent mille milliards de poèmes* [4] (1961).

Entonces ¿qué es un libro? «Siguiente en contestar, Sybil Fawlty de Torquay, especialista en lo condenadamente palmario», como dirían en *Fawlty Towers*. Pero la respuesta se nos ha empantanado un poco más de lo que en un principio nos hubiera podido parecer. Algunos de estos ejemplos de no-libros, o no del todo, agudizan y complican las fronteras del libro. Recurren a nuestra familiaridad con la apariencia, la sensación y el funcionamiento de los libros, al tiempo que subvierten nuestras expectativas de lo que deberían contener y, con ello, nos recuerdan sagazmente (en ocasiones quizá con demasiada sagacidad) que la libricidad es un acto de equilibrio entre la forma y el contenido. Estas definiciones me han llevado a elaborar una propia: un libro deviene un libro en manos de sus lectores. Es un objeto interactivo. Un libro que no sea manejado o leído en realidad no es un libro en absoluto.

Epílogo

Libros y transformación

En las clases de etiqueta para mujeres occidentales de comienzos del siglo XX, se solía introducir la práctica de caminar con un libro en equilibrio encima de la cabeza para evitar el encorvamiento del cuerpo y propiciar una buena postura (*nota bene*: no parece que los fisioterapeutas modernos estén a favor de esta costumbre). Es este un encuentro con el libro que es todo forma —el peso bien repartido, la superficie plana— y nada de contenido. Pero es un tropo que aloja la promesa que hay en todo libro: que el lector quedará transformado.

A medida que los libros pasaron a formar parte de la vida del ser humano, empezaron a cambiarnos. No se limitan a reflejarnos, sino que nos determinan, transformándonos en los lectores que les gustaría tener. Por ejemplo, cuando los libros orientados específicamente a los lectores jóvenes empezaron a popularizarse a mediados del siglo XVIII en Gran Bretaña, participaron en una reconceptualización cultural de la infancia como una etapa particular de la vida humana. Dejó de considerarse a los niños como adultos pequeños; en cambio, las necesidades concretas de su desarrollo cada vez se apreciaban y se codificaban más. Los libros establecieron y al mismo tiempo cubrieron esas necesidades. El título extendido de uno de esos primeros libros infantiles, que se publicó por primera vez en 1744, da

la sensación de que el género y los lectores se constituyeron mutuamente: *A Little Pretty Pocket-Book, Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy, and Pretty Miss Polly. With Two Letters from Jack the Giant-Killer; as also A Ball and Pincushion; The Use of which will infallibly make Tommy a good Boy, and Polly a good Girl* [Un bonito librito de bolsillo, orientado a la instrucción y diversión del señorito Tommy y la hermosa señorita Polly. Con dos cartas de Jack el Cazagigantes, así como una pelota y un acerico, cuyo uso hará, infaliblemente, de Tommy un buen chico y de Polly una buena chica]. Los libros infantiles ayudan a definir la propia categoría de niño que, de hecho, parecen reflejar; actúan para formar al niño que es, al mismo tiempo, su supuesto lector. Algo parecido nos sucede a todos cuando elegimos un libro. Alguno de sus aspectos conecta con quienes ya somos, de lo contrario probablemente no lo escogeríamos de entre los anaqueles; pero al leerlo pasaremos, imperceptible pero inevitablemente, a ser el lector que aquel imaginó antes incluso de que nos topáramos con él.

Los libros que tienen un propósito moral o didáctico manifiestan esta transformación de un modo explícito: adelgazaremos o tendremos más éxito o nos salvaremos leyéndolos. Las primeras ediciones de *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie, un autoproclamado manifiesto para la transformación publicado en Nueva York por Simon & Schuster en 1936, incluía al final unas páginas sin imprimir para «Mis experiencias en la aplicación de los principios que enseña este libro». Es una bonita invitación material a pensar en las páginas en blanco, que son un rasgo común en la mayoría de los libros, a modo de espacio para que el lector reflexione acerca de los aspectos en los que el libro lo ha cambiado. Se trata de un ejemplo de todo aquello de lo que he estado hablando a lo largo de este libro: que los libros como objetos transmiten significados que trascienden su contenido verbal. Incluso sus páginas en blanco tienen un significado. Carnegie aprovecha la forma de su libro de manera explícita

para involucrar al lector en la clase de autosuperación que los capítulos han estado exponiendo. Pero esta misma expectativa de cambio es, en verdad, una parte del pacto tácito entre todos los libros y sus lectores. En este sentido, todos los libros son en realidad libros de autoayuda. Si no disfrutamos o no conectamos con un libro en concreto, se debe a que nos resistimos a nuestra parte del trato.

De hecho, los libros pueden transformarnos sin tan siquiera abrirlos. Son decorativos a la par que funcionales, ornamento a la par que posesión. Cuando alguien viene a mi oficina, que está atestada de libros rebosando en cada estantería y cada superficie, a menudo me pregunta si me los he leídos todos. No me los he leído. Hay muchos motivos para esta falta de lectura. Algunos libros los compro porque me los han recomendado y porque se antojan cosas que debería tener, pero no tengo una razón concreta para leerlos en este preciso momento. Tengo libros para reseñar y libros para investigar y libros que me han regalado o que he adquirido por alguna otra vía. Y, lo admito, poseo muchos libros que he comprado como sustitución de su lectura o para consolarme psicológicamente diciéndome que he dado el primer paso para algún proyecto o he empezado a afrontar un tema: comprar un libro, aun si se queda sin abrir, suele producir esta sensación de consuelo completamente injustificada. La suma de todo ello da como resultado una oficina que es en parte una biblioteca en construcción y en parte —lo admito— un decorado cuidadosamente desaliñado con el cartel de «ratón de biblioteca académico». Mis libros tienen un valor simbólico, de modo que en realidad no se trata de qué hay en su interior, sino de cómo son «leídos», sin que ni tan siquiera hayan sido abiertos, por mí o por cualquier otra persona. Dejaré en manos del lector la decisión de si este hecho incumple la definición del libro que yo misma formulé.

Tal como ha analizado este libro, siempre hemos tenido motivos distintos y complejos para las relaciones que mantenemos con nuestros libros. Jorge Luis Borges describió un libro como «una relación, un eje de

innumerables relaciones»; *Magia portátil* ha dado argumentos sobre dos clases determinadas de relaciones en nuestra larga historia de amor con los libros. Una es la interconexión entre la forma del libro y el contenido del libro. Y la otra es la reciprocidad y la proximidad entre los libros y sus lectores, en relaciones que ocasionan un cambio en ambas partes. Ahora este ejemplar de *Magia portátil* lleva trazas de tu ADN en el medianil, tus huellas dactilares en las cubiertas. Si es tuyo, puedes doblar las esquinas de sus páginas o escribir en él tu nombre o hacer comentarios satíricos en los márgenes. Puedes prestarlo o devolverlo a la biblioteca o regalarlo o mandarlo a la tienda de caridad, pero de alguna forma siempre será tuyo. Gracias.

Agradecimientos

A lo largo de este libro, que finalicé durante el confinamiento y con las bibliotecas cerradas, he utilizado de forma prolija los recursos digitales de las bibliotecas, sobre todo los proyectos de digitalización de la Biblioteca Morgan de Nueva York, la Biblioteca Pública de Nueva York, la Biblioteca Británica y la Biblioteca Bodleiana. Quiero hacer un especial reconocimiento al indispensable Equipo de Escaneo y Entrega de la Biblioteca Bodleiana, por medio de su capitán, James Shaw. También he usado el fabuloso poderío colectivo de <https://www.abebooks.co.uk> para rastrear ediciones (y en ocasiones para comprar ejemplares). Por el camino, he disfrutado de la compañía libresca de #booktwitter, en especial de las cuentas de @wynkenhimself, es decir, Sarah Werner, autora de la maravillosa guía *Studying Early Printed Books 1450-1800*; @aarontpratt, es decir, Aaron T. Pratt, responsable de la increíble biblioteca del Ransom Center en Austin (Texas); @liamsims, esto es, Liam Sims, que cuelga joyas de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge; mi compañero en Oxford Adam Smyth, @adamSmy36314691, que también tiene un blog sobre extravagancias relacionadas con los libros, y Martine van Elke, @martinevanelk, cuyo trabajo en el campo de las escritoras y las lectoras es de lo más recomendable. Síguelos si quieres estar al día en lo que se refiere al frente de batalla de la libricidad.

En este libro he trascendido con creces mis especialidades y por el camino he contraído muchas deudas. A Charlotte Brewer, David Dwan, Ayoush Lazikani y Namratha Rao, y a nuestros alumnos en Hertford:

gracias. A Madeline Slaven, Sallyanne Gilchrist, Jo Maddocks y Sarah Wheale de las Bibliotecas Bodleianas, y a Kate Rudy, por todo el trabajo relacionado con la exposición «Sensational Books», gracias. A Catherine Clarke, Zoë Pagnamenta, Chloe Currens, Sarah Day, Errol McDonald, Rebecca Lee, Stephen Ryan y vuestros compañeros, por convertir esto en un libro, gracias. Y a Abi Adams-Prassl, Jeremias Adams-Prassl, Annie Ashworth, Emily Bartels, Judy Beckett, Julia Bray, Phillip Bullock, Ben Cartlidge, Thea Crapper, Charlotte Davies, Stefano Evangelista, Mitzi Feller, Tom Fletcher, Beatrice Groves, Lucy Gwynne, Carol McNeil Hagan, Jo Hamill, James Hawes, Jeri Johnson, Hester Lees-Jeffries, Laurie Maguire, James Macfarlane, Nan Macfarlane, O. V. Macfarlane, Phil Macfarlane, Hilary Mantel, Val McDermid, Kathryn Murphy, Kristina Myrvold, Paul Needham, Esther Osorio Whewell, Gill Partington, Amanda Robson, Shef Rogers, Alice Roques, Renée Roux, Brett Rosenberg, Beaty Rubens, Paul Salzman, Charlotte Scott, Jason Scott-Warren, Adam Smyth, Hugo Thurston, Christopher Tyerman, Abigail Williams y Henry Woudhuysen: gracias, por la ayuda con los libros, por el apoyo y por tantas cosas más. Me habría gustado que mi madre hubiera estado aquí para ayudarme: ella convertía los libros en magia. Mi querida Rosie Brougham: gracias por pasarte por su casa en tantas ocasiones y por esas instructivas visitas en la infancia a la librería Walker en Headingley. Este libro es para Elizabeth Macfarlane, con mucho amor.

Notas bibliográficas

Introducción: Libros mágicos

English Fairy Tales, de Joseph Jacobs, se ha reimprimido en múltiples ocasiones desde su primera edición de 1890, que es la que aquí cito. *Motif-Index of Folk Literature (1955-1958)*, de Stith Thompson, se puede conseguir fácilmente en internet. Richard de Bury escribió *Philobiblon (The Love of Books)* en latín a comienzos del siglo XIV, se distribuyó por toda Europa en forma de manuscrito y, más tarde, impreso, se publicó en Londres a finales del siglo XVI. La cita es de la edición de 1960 de Shakespeare Head. [Hay trad. cast.: *Filobiblon*: *amor por los libros*, Madrid, Trama, 2021, trad. de Baruch Martínez Zepeda.] *On Writing: A Memoir of the Craft*, de Stephen King, se publicó por primera vez en el año 2000. [Hay trad. cast.: *Mientras escribo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, trad. de Jofre Homedes Beutnagel.] La distinción que hace David Scott Kastan entre escritura platónica y pragmática viene de su libro *Shakespeare and the Book* (2001). De la rueda que determina el olor de un libro antiguo se habla en «Smell of Heritage: A Framework for the Identification, Analysis and Archival of Historic Odours», de C. Bembibre y M. Strlič, *Heritage Science*, 5 (2017); gracias a Sarah Wheale por el consejo de la arena para gatos. He citado a Garrett Sullivan a partir de su estimulante libro *Bookworm: Medium to Object to Concept to Art* (2011). Roger Chartier cita la anécdota sobre Borges y el *Quijote* en la introducción a su *Inscription and Erasure: Literature and Written Culture from the Eleventh to the*

Eighteenth Century (2007). [En castellano, la cita de Borges se puede encontrar en el volumen *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, trad. de Aníbal González.] *Areopagitica*, de Milton, se puede encontrar fácilmente en inglés; la edición más recomendable es la de William Poole para Penguin Classics. [Hay trad. cast.: *Areopagítica*, Madrid, Tecnos, 2011, trad. de Joan Curbet.] La observación de que todo documento de la civilización es también un documento de la barbarie, y otras muchas cosas, viene de la colección de ensayos *Illuminations*, de Walter Benjamin, traducido al inglés por Harry Zohn y con introducción de Hannah Arendt, que se publicó por primera vez en 1968 y desde entonces ha tenido numerosas reimpresiones. [Hay trad. cast.: *Iluminaciones*, Barcelona, Taurus, 1998, trad. de Jesús Aguirre y Roberto Blatt.]

1. Los inicios: Oriente, Occidente y Gutenberg

Existen ejemplares disponibles de la Biblia de Gutenberg a través de la Biblioteca Británica, la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale y la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. En esta sección, he recurrido al gran estudio de Christopher de Hamel *The Book: A History of the Bible* (2001); a *Editio princeps: A History of the Gutenberg Bible*, de Eric Marshall White, que hace un relato sucinto sobre cada ejemplar conocido, y a los ensayos de Peter Kornicki, J. S. Edgren, Emile G. L. Schrijver y Hortensia Calvo sobre las tradiciones librescas, incluyendo la impresión colonial, en *The Companion to the History of the Book* (2.ª ed., 2020), de Simon Eliot y Jonathan Rose (eds.). *Acts and Monuments*, de John Foxe, está disponible y se puede consultar en <https://www.dhi.ac.uk/foxe/>. [En castellano se ha publicado una selección de textos con el título *El libro de los mártires*, Terrassa, Clie, 1991, trad. de Santiago Escuain.] Hay que agradecer el material que trata sobre la imprenta y los otomanos a *Crusading and the Ottoman Threat, 1453-1505* (2012), de Norman

Housley, y mis primeras referencias a la Biblia de Gutenberg están citadas a partir de Martin Davies, «Juan de Carvajal and Early Painting: The 42-line Bible and the Sweynheym and Pannartz Aquinas», en *The Library* s6-XVIII (1996). La cita de Louis Lavicomterie es de *The Circle Social, the Girondines, and the French Revolution* (1985), de Gary Kates. El relato sobre la venta de Lenox es del número del 15 de marzo de 1847 de *The Times*.

2. La reina Victoria en las trincheras

Aquí estoy en deuda con Molly Guptill Manning, por *When Books Went to War: The Stories that Helped Us Win World War II* (2014); con William M. Leary Jr., por «Books, Soldiers and Censorship during the Second World War», *American Quarterly,* 20 (1964); con John. Cole (ed.), por *Books in Action: The Armed Services Editions* (1984), y con los archivos del Consejo de los Libros en Tiempos de Guerra de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. El elogio de Virginia Woolf a Lytton Strachey aparece en su ensayo «The Art of Biography» (1939), en numerosas colecciones de su obra, incluyendo *Selected Essays*, editado por David Bradshae. [Hay trad. cast.: «El arte de la biografía», en *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph, 2005, trad. de Miguel Martínez-Lage.] Una parte de la historia de las innovaciones del libro en rústica proviene de *Two-Bit Culture: The Paperbacking of America* (1984), de Kenneth C. Davis. Las repercusiones de la Armed Services Editions se recogen en *Books as Weapons: Propaganda, Publishing and the Battle for Global Markets in the Era of World War II* (2010), de John B. Hench, y *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (1999), de Frances Stonor Saunders. [Hay trad. cast.: *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Barcelona, Debate, 2013, trad. de Rafael Fontes Muñoz.] *Fall: The Mystery of Robert Maxwell*, de John Preston, se publicó en 2020.

3. Navidad, libros obsequio y abolición

La página web <archive.org> y la Biblioteca Pública de Nueva York han digitalizado numerosos libros obsequio de comienzos del siglo XIX, de los que he extraído las dedicatorias de muestra; es indispensable complementarlos con el libro de Katherine D. Harris *Forget Me Not: The Rise of the British Literary Annual 1823-1835* (2015). Vita Sackville-West, con Dorothy Wellesley como editora, escribió en 1930 la introducción a una antología titulada *The Annual: Being a Selection from the Forget-Me-Nots, Keepsakes and Other Annuals of the Nineteenth Century*. El capítulo a cargo de Isabelle Lehuu sobre los libros objeto en su *Carnival on the Page: Popular Print Media in Antebellum America* (2000) pone el acento en la emoción interconectada. *The Battle for Christmas: A Social and Cultural History of Our Most Cherished Holiday* (1997), de Stephen Nissenbaum, cuenta la historia del intecambio de regalos estacional. Supe de los libros obsequio abolicionistas gracias al artículo de Meaghan M. Fritz y Frank E. Fee Jr. «To Give the Gift of Freedom: Gift Books and the War on Slavery», en *American Periodicals,* 23 (2013). La Royal Collection se puede consultar en <https://www.rct.uk>. La historia del emperador Akbar y la Biblia de Plantino la cuenta Pierre du Jarric en *Akbar and the Jesuits: An Account of the Jesuit Missions to the Court of Akbar*, editado y traducido al inglés por C. H. Payne (2004). El trascendente estudio antropológico de Marcel Mauss *The Gift* se publicó por primera vez en inglés en 1954 y ha pasado por numerosas reimpresiones. [Hay trad. cast.: *Ensayo sobre el don*, Madrid, Katz, 2010, trad. de Julia Bucci.] Natalie Zemon Davis habla de los libros en calidad de obsequios en el siglo XVI en «Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France», en *Transactions of the Royal Historical Society,* 33 (1983). El sitio web de Wayne B. Gooderham (<https://bookdedications.co.uk>) recoge dedicatorias de libros usados: ha reunido algunas en su propio libro, titulado *Dedicated to...: The Forgotten*

Friendships, Hidden Stories and Lost Loves Found in Second-Hand Books (2013).

4. *Shelfies:* Anne, Marilyn y Madame de Pompadour

El gran cuadro se puede ver de cerca en <https://artuk.org>. Aquí, he recurrido a «The *Great Picture* of Lady Anne Clifford», de Graham Parry, en *Art and Patronage in the Caroline Courts*, editado por David Howarth (1993); a *Anne Clifford: The Memoir of 1603 and the Diary of 1616-19* (2007), Katherine Acheson (ed.), y a *The Diaries of Lady Anne Clifford*, editado por D. J. H. Clifford (1990). Jessica Malay ha dado a conocer un catálogo contemporáneo de los libros de Anne, descrito de un modo emocionante en «Reassessing Anne Clifford's Books: The Discovery of a New Manuscript Inventory», en *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 115, 2021. El retrato de Madame de Pompadur realizado por Boucher se puede encontrar fácilmente en internet, por ejemplo en <https://www.wikiart.org>. He sacado buen provecho de *The Portraits of Madame de Pompadour: Celebrating the Femme Savante* (2000), de Elise Goodman, y de la biografía a cargo de Nancy Mitford, publicada en 1954. Con respecto a la tradición de la anunciación, estoy en deuda con el ensayo de Laura Saetveit Miles, en *Speculum*, 89 (2014), «The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Announciation». La fotografía de Eve Arnold aparece en la cubierta del libro *Ulysses and Us* (2009), de Declan Kiberd, y en otros lugares. Jeanette Winterson escogió la imagen en una pieza para *The Guardian* el 29 de abril de 2006. Richard Brown le preguntó a Arnold por sus recuerdos para su artículo «Marilyn Monroe Reading Ulysses: Goddess or Postcultural Cyborg?», en *Joyce and Popular Culture* (1996), de R. B. Kershner (ed.). En esta ocasión he consultado el artículo de Griselda Pollock para *Journal of Visual Culture*, 15 (2016), «Monroe's Molly: Three Reflections on Eve Arnold's

Photograph of Marilyn Monroe Reading *Ulysses*», y, en términos más generales, *The Many Lives of Marilyn Monroe* (2005), de Sarah Churchwell. Kevin Birmingham narra en detalle la historia de la publicación y la censura de *Ulises* en *The Most Dangerous Book: The Battle for James Joyce's* Ulysses (2014). [Hay trad. cast.: *El libro más peligroso. James Joyce y la batalla por* Ulises, Madrid, Es Pop, 2016, trad. de Óscar Palmer Yáñez.] Las insinuaciones de Buzz Spector acerca del erotismo de la lectura están extraídas de «The Fetishism of the Book Object», en *Art on Paper*, 14 (2009).

5. Primavera silenciosa y la consagración de un clásico

«Why Read the Classics?», de Italo Calvino, se ha reimpreso en su *The Uses of Literature*, traducido al inglés por Patrick Creagh (1987). [En castellano este artículo está publicado en el volumen homónimo *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, 2019, trad. de Aurora Bernárdez.] *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, de Gérard Genette, traducido al inglés por Jane Lewin, se publicó en 1997. *The New Yorker* publicó tres secciones de *Silent Spring* de forma semanal a partir del 16 de junio de 1962. [Hay trad. cast.: *Primavera silenciosa*, Barcelona, Crítica, 2016, trad. de Joandomènec Ros.] Janice Radway escribe sobre los clubs de lectura en su *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste and Middle-Class Desire* (1997). En internet hay una exposición tremendamente instructiva, «Rachel Carson's *Silent Spring*, a Book that Changed the World», a cargo de Mark Stoll, en el *Envirnonment & Society Portal*, <http://www.environmentandsociety.org/exhibitions/rachel-carsons-silent-spring>. Cito a *baby boomers* a partir de las entrevistas de Kenneth Davis en su *Two-Bit Culture: The Paperbacking of America* (1984). Doy las gracias a los catálogos de bibliotecas y a los libreros de

<https://www.abebooks.com>, cuyas descripciones me han ayudado a dar cuerpo a las ediciones del libro de Carson.

6. El Titanic y el tráfico de libros

El artículo de Russel W. Belk «Collectors and Collecting» se incluye en *Interpreting Objects and Collections*, editado por Susan M. Pearce (1994), y «Collecting as Luxury Consumption: Effects on Individuals and Households», en *Collectible Investments for the High Net Worth Investor* (2009), de Stephen Satchell (ed.). El artículo de Norman D. Weiner sobre la psicopatología de la bibliomanía está en *Psychoanalytic Quarterly*, 35 (1966). He recurrido al artículo «Harry Elkins Widener and A. S. Rosenbach: Of Books and Friendship», de Leslie A. Morris, publicado en el *Harvard Library Bulletin*, 6 (1995), y «Harry Widener's Last Books: Corrigenda», de Arthur Freeman, publicado en la edición de 1977 de *The Book Collector*, y he consultado el prólogo de A. S. W. Rosenbach a la impresión póstuma de la colección de Robert Louis Stevenson de Widener (1913). Existe una cifra alarmante de versiones y reinterpretaciones del naufagio del Titanic. Me he apoyado en los relatos de testimonios que se recogen en *Voices from the Titanic*, editado por Geoff Tibballs (2012), y en *Titanic Lives: Migrants and Millionaires, Conmen and Crew* (2012), de Richard Davenport-Hine, que se centra en las distinciones sociales de la experiencia a bordo. Los detalles sobre los pasajeros del Titanic salen del extraordinario recurso web *Encyclopedia Titanica* (<https://www.encyclopedia-titanica.org>), que incluye una biografía de cada uno de los pasajeros y miembros de la tripulación; los registros de la isla de Ellis se pueden consultar en <https://heritage.statueofliberty.org>. Hay una versión digital de la Biblia de Kennicott en <http://bav.bodleian.ox.ac.uk/news/the-kennicott-bible>; la imagen de las Biblias de Gideon de los migrantes se reproducía en *The New York Times*

del 2 de julio de 2018. «Researching Identities Through Material Possessions: The Case of Diaspora Objects», de Anna Pechurina, está publicado en *Current sociology*, 68 (2020); he recurrido a las teorías de la diáspora del *Routledge Handbook of Diaspora Studies*, editado por Robin Cohen y Carolin Fischer (2018). *Poetic Edda*, traducido al inglés por Carolyne Larrington, se publicó en 2014. [Hay trad. cast.: *Edda mayor*, Madrid, Alianza, 2016, trad. de Luis Lerate de Castro.] Jeanette Greenfield comenta los manuscritos islandeses en su *The Return of Cultural Treasures* (2.ª ed., 1996); *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, de Dan Hicks, se publicó en 2020.

7. Las religiones del libro

Para hablar sobre la historia de la adopción y el desarrollo de los libros, he recurrido a trabajos incluidos en *Oxford Companion to the Book*, editado por Michael F. Suarez y H. R. Woudhuysen. El estudio pionero sobre la relación entre el cristianismo y el códice era de Colin Roberts y T. C. Skeat, en *The Birth of the Codex*, que se publicó por primera vez en 1954. Mi cita de Marcial sale de la traducción de D. R. Shackleton Bailey para la Loeb Classical Library [Hay trad. cast.: *Epigramas completos*, Madrid, Cátedra, 1996, trad. de Dulce Estefanía.] *The Book: A History of the Bible* (2001), de Christopher de Hamel; *Codex Sinaiticus: The Story of the World's Oldest Bible* (2010), de D. C. Parker y la página web <https://codexsinaiticus.org>, que lleva un registro de la historia del manuscrito, cuidadosamente acordado entre el monasterio y las tres bibliotecas en posesión de un ejemplar, han sido de inestimable valor. *Philobiblon*, de Richard de Bury, es de fácil acceso: yo he utilizado la edición de 1960 de Shakespeare Head Press porque está dedicada al librero de nuestra localidad, Basil Blackwell. Marshall McLuhan desarrolla su célebre máxima en *Understanding Media* (1964). [Hay trad. cast.: *Comprender los medios de comunicación*,

Barcelona, Paidós, 1996, trad. de Patrick Ducher.] No soy ninguna experta en neurociencia, pero disfruté leyendo «Use-Dependent Cortical Processing from Fingertips in Touchscreen Phone Users», de Anne-Dominique Gindrat; Magali Chytiris; Myriam Balerna; Eric M. Rouiller y Arko Ghosh, en *Current Biology*, 25 (2015). La información que aporto sobre los libros de distintas tradiciones religiosas proviene de *The Arabic Book* (1984), de Johannes Pedersen y Emile G. L. Schrijver sobre el libro hebreo, en *A Companion to the History of the Book* (2.ª ed., 2020), de Simon Eliot y Jonathan Rose (eds.). Acerca de la religión jedi hay más información de la que vayas a necesitar jamás en <https://www.starwars.com> y la amplísima página para fans <https://starwars.fandom.com>.

8. 10 DE MAYO DE 1933: LIBROS EN LLAMAS

El *Diario* de Pepys está disponible en <https://www.pepysdiary.com> o en numerosas ediciones, incluyendo el compendio de Robert Letham, *The Diaries of Samuel Pepys* (2003). [Hay trad. cast.: Selección de textos en *Diario*, Madrid, Espasa, 2007, trad. de Joaquín Martínez Lorente.] La narración de Carl S. Meyer «Henry VIII Burns Luther's Books, 12 May 1521», se publicó en *Journal of Ecclesiastical History*, 9 (1958). *Christianity, Book-Burning and Censorship in Late Antiquity* (2017), de Dirk Rohmann, resulta de utilidad para conocer los primeros antecedentes; *Burning Books*, de Matthew Fishburn (2008), saca a relucir la paradójica inefectividad de esta práctica. La diferencia entre los objetos protocolo y los biográficos, y mucho más acerca de cómo pensar en las cosas como si tuvieran vida e itinerario y personalidad, viene de *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives* (1998), de la antropóloga Janet Hoskins. La anécdota sobre Stanley me llegó gracias a *Shakespearian Negotiations,* de Stephen Greenblatt (1988), y está explicada con detalle en *Through the Dark Continent* (1878), de H. M. Stanley: este libro acuñó el

término, hoy infame, de *continente negro* para referirse a África. *Book of Martyrs*, de Foxe o, más adecuadamente, *Acts and Monuments* está disponible en inglés (<https://www.dhi.ac.uk/foxe/>). Cito *Almanzor*, de Heine, según la traducción al inglés de Hal Draper. El Museo Conmemorativo del Holocausto de Estados Unidos cuenta con una importante exposición digital acerca de la quema de libros y la respuesta estadounidense. He recurrido a reportajes informativos contemporáneos del *Newsweek*, *The New York Times* y *The Times* de Londres. Cito a partir del «Epílogo» de Ray Bradbury a la edición de 1993 de Harper-Collins de *Fahrenheit 451*. El discurso de Mumford Jones está en el *Bulletin of the American Library Association*, 27 (1933). El brillante libro de Richard Ovenden *Burning the Books: A History of Knowledge under Attack* (2020) ofrece una poderosa visión contrapuesta al argumento que se da en este capítulo. [Hay trad. cast.: *Quemar libros*, Barcelona, Crítica, 2021, trad. de Silvia Furió.]

9. Libros de biblioteca, *camp* y daños maliciosos

Malicious Damage (2013), de Ilsa Colsell, cuenta la historia del *découpage* bibliotecario de Orton y Halliwell, y lleva a cabo un brillante trabajo detectivesco al rastrear las fuentes de las imágenes que utilizaron en sus diseños. Todo el material relacionado con el caso se guarda en las Colecciones Especiales del Centro Histórico Local de Islington: una parte está en <http://www.joeorton.org/ >. El juicio lo cubrió *The Times*, 16 de mayo de 1962. He aprovechado los análisis de Melissa Hardie en *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 23 (2018), Emma Parker en *Studies in Theatre and Performance*, 37 (2017) y Matt Cook en *History Workshop Journal*, 66 (2018). El indispensable «Notes on Camp», de Susan Sontag, está disponible en un formato de bolsillo muy mono, en Penguin Modern (2018), que es mi felicitación de cumpleaños preferida para todos mis

conocidos; también se incluye en su *Against Interpretation and Other Essays* (multitud de ediciones). [Hay trad. cast.: «Notas sobre lo *camp*», en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, trad. de Horacio Vázquez Rial.] La historia del juramento de la Biblioteca Bodleiana la cuenta W. H. Clennell en el *Bodleian Library Record*, 20 (2007). Sobre las bibliotecas, he recurrido especialmente a *History of Public Libraries in Great Britain 1845-1965* (1973), de Thomas Kelly. Los artículos sobre la biografía de los objetos —los intentos de comprender las cosas y su vida— están publicados con el título *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai (1986). La información sobre desinfección y enfermedad procede del libro de Leah Price *How to Do Things with Books in Victorian Britain* (2012).

10. Libros censurados: «237 malditaseas, 58 cabrones, 31 pordioses y 1 pedo»

El Shakespeare censurado de Valladolid está en <https://luna.folger.edu> y lo comenta David Scott Kastan en *A Will to Believe: Shakespeare and Religion* (2014). Joseph Mendham elaboró una edición del *Index of Prohibited Books*, subtítulo: «Being the Latest Specimen of the Literary Policy of the Church of Rome» en 1840, está en <http://archive.org>. [En la misma página web se pueden consultar numerosas ediciones en castellano, por ejemplo, *Índice General de los Libros Prohibidos*, Madrid, imprenta de don José Félix Palacios, 1844.] Las transcripciones del juicio a la novela de Lawrence están publicadas con el título *The Trial of Lady Chatterley: Regina v. Penguin Books Limited*, de C. H. Rolph. Se recomienda el ensayo de Nick Thomas que trata sobre las reacciones populares al juicio, en *Cultural and Social History*, 10 (2013), y *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from* Madame Bovary *to* Lolita (2012), de Elisabeth Ladenson, amplía de un modo magnífico el contexto de la censura de libros; *Purity in Print:*

Book Censorship in America from the Gilded Age to the Computer Age (2002), de Paul S. Boyer, también es indispensable para saber más sobre el largo siglo XX. Acerca de Salinger, he recurrido a *New Essays on The Catcher in the Rye*, de Jack Salzman (ed., 1991); «Cherished and Cursed: Toward a Social History of *The Catcher in the Rye*», de Stephen J. Whitfield, en *New England Quarterly*, 70 (1997), e *In Cold Fear: The Catcher in the Rye Censorship Controversies and Postwar American Character* (2000), de Pamela Hunt Steinle; el título de este capítulo viene de la recopilación de quejas de Steinle. Sobre las aulas estadounidenses, he acudido al sitio web de la Asociación Americana de Bibliotecas, <https://www.ala.org>, y a *Banned in the USA: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries* (2002), de Herbert Foerstel.

11. *Mi lucha:* ¿LIBERTAD PARA PUBLICAR?

El libro de Guenter Lewy *Harmful and Undesireable: Book Censorship in Nazi Germany* (2016) traza un perfil de la actitud del régimen hacia al texto impreso. Respecto a la tipografía, en especial sobre la Fraktur, véase *Modern Typography: An Essay in Critical History* (2008), de Robin Kinross. [Hay trad. cast.: *Tipografía moderna*, Valencia, Campgràfic Editors, 2008, trad. de Carlos García Aranda.] Acerca de la historia de *Mi lucha* en Estados Unidos y en el Reino Unido, véase *Hitler's* Mein Kampf *in Britain and America: A Publishing History 1930-1939* (1980), de James Barnes y Patience Barnes. En la bibliografía compilada en 2016 por Stephen R. Pastore, Andreas Stanik y Steven M. Brewster se ofrece un relato más completo de todas las ediciones. Tras el fin de las restricciones por los derechos de autor de *Mi lucha,* surgieron numerosos artículos, entre ellos en el *Atlantic* (Steven Luckert, 31 de diciembre de 2015) y en *The Guardian* (Kate Connolly, 1 de enero de 2016). He acudido a la reseña a la edición crítica, que se publicó con el título «Struggles with *Mein Kampf*»,

de Anson Rabinbach, en el *Times Literary Supplement* (16 de septiembre de 2016). También he utilizado la excelente página web de la Biblioteca Vienesa del Holocausto (<https://wienerholocaustlibrary.org>). La crítica de George Orwell se reproduce en el volumen 2 de *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, editado por Sonia Orwell e Ian Angus (1968). Se recomienda el capítulo de Suman Gupta «The Indian Readers of Hitler's *Mein Kampf*» en su *Consumable Texts in Contemporary India* (2015).

12. Los libros talismán

The Madman's Library: The Greatest Curiosities of Literature (2020), de Edward Brooke-Hitching, me puso al tanto del libro pistola de Morosini. Los horripilantes regimientos heridos de bala de Rosenbach proceden de su *Books and Bidders: The Adventures of a Bibliophile* (1927). La Biblioteca del Congreso en Washington D. C. habla de su ejemplar de *Kim* en <https://www.loc.gov/item/myloc12/>; la página web de Christina Mitrentse es <https://christinamitrentse.com>. El artículo de David Cressy «Books as Totems in Seventeenth-Century England and New England» se encuentra en *Journal of Library History*, 21 (1986); «Some Non-Textual Uses of Books», de Rowan Watson, en *A Companion to the History of the Book*, editado por Simon Eliot y Jonathan Rose (2020), tiene algunos ejemplos maravillosos; he sacado mucho provecho, una vez más, de *The Book: A History of the Bible* (2001), de Christopher de Hamel. «Mite Qur'ans for Indian Markets: David Bryce in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century», de Kristina Myrvold (*Postcripts*, 9, 2019), me ayudó a ver las consecuencias del uso orientalista del Corán como amuleto en los relatos de Lawrence y otros: le estoy especialmente agradecida a su autora por enviarme un ejemplar durante el confinamiento. Acerca de la *sortes*, he recurrido a «"Picking in Virgil": Early Modern Prophetic *Phronesis* and the

Sortes Virgilianae», de Penelope Meyers Usher, en *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 45 (2015); la versión de Aubrey se encuentra en su *Remains of Gentilism and Judaism*, recopilado y publicado en 1881. La narración de san Agustín sobre su conversión bibliomántica se halla en el volumen 1, libro 8, de sus *Confessions*, aquí traducido al inglés para Loeb Classical Library por Carolyn J. B. Hammond. [Hay trad. cast.: *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1990, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián.] La columna de Dennis Prager sobre el juramento de los senadores estadounidenses se publicó el 28 de noviembre de 2006 en <https//townhall.com>. La obra etnográfica de Jack Goody se ha extraído de su edición del volumen *Literacy in Traditional Societies* (1968). [Hay trad. cast.: *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.] Otros ejemplos, incluyendo el de Henry Festing Jones sobre *Tristram Shandy*, se han obtenido de *Anatomy of Bibliomania* (1930), de Holbrook Jackson. La obra de Laura Lunger Knoppers sobre los ejemplares de *Eikon Basilike* está publicada en su *Politicising Domesticity from Henrietta Maria to Milton's Eve* (2011); la fascinante «historia transnacional» de *El progreso del peregrino* de Isabel Hofmeyr acerca del contexto colonial y otros es *The Portable Bunyan* (2004). La Biblioteca Británica ha digitalizado las incripciones de la Biblia de Milton en <https://www.bl.uk/collection-items/john-miltons-family-bible >; la página web genealógica de Mike Spathaky está en <www.spathaky.name>. Supe de las disposiciones funerarias de John Underwood gracias al fascinante ensayo de Elizabeth Barry «From Epitaph to Obituary», en *International Journal of Cultural Studies*, 11 (2008).

13. JUGARSE LA PIEL: ENCUADERNACIÓN DE LIBROS Y POESÍA AFROAMERICANA

Sobre Arcimboldo, he recurrido a *Arcimboldo's Librarian: A Biblioportrait* (1990), de Eugene Muench, y al artículo de Sven Alfons «The Museum as

Image from the 16th to the 20th Century» (1987). K. C. Elhard señala que los bibliotecarios no se inclinan demasiado por la imagen que se da de su profesión en «Reopening the Book on Arcimboldo's *Librarian*», *Libraries & Culture*, 40 (2005). La Biblioteca Humana está en <https://humanlibrary.org>. Flann O'Brien redunda acerca del manejo de los libros en *The Irish Times*, recogido en *The Best of Myles* (2007). «Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer», de Kathryn M. Rudy, está en *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2 (<https://jhna.org>). De la obra de Righetti y Zilberstein informa Sam Knight en «Do Proteins Hold the Key to the Past?», en *The New Yorker*, 26 de noviembre de 2018. «The Hound», de Lovecraft, ya no está sujeto a derechos de autor y por lo tanto está disponible en la red y también en *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft* (2016). [Hay trad. cast.: «El sabueso», en el primer volumen de *Narrativa completa*, Madrid, Valdemar, 2011, trad. de José María Nebreda.] *Dark Archives: A Librarian's Investigation into the Science and History of Books Bound in Human Skin* (2020), de Megan Rosenbloom, hace una relación clara y nada sensacionalista basada en el proyecto científico documentado en <anthropomorphicbooks.org>: fue reseñado por Mike Jay en *The New York Review of Books* el 5 de noviembre de 2020, y Paul Needham, autor en 2014 de un blog sobre la ética de las encuadernaciones en piel humana en <https://www.princeton.edu/~needham/Bouland.pdf >, escribió una carta al hilo del artículo el 3 de diciembre de 2020. He sacado provecho del debate relativo al adecuado tratamiento y exhibición del material humano en *Regarding the Dead: Human Remains in the British Museum*, editado por Alexandra Fletcher, Daniel Antoine y J. D. Hill (2014), disponible en <https://www.britishmuseum.org>. Acerca de Phillis Wheatley, he recurrido al artículo de Joseph Rezek «Transatlantic Traffic: Phillis Wheatley and her Books», en *The Unfinished Book*, editado por Alexandra Gillespie y Deidre Lynch (2020); *The Trials of Phillis Wheatley: America's First Black Poet*

and Her Encounters with the Founding Fathers (2003), de Henry Louis Gates Jr., que también habla de la posterior acogida a Wheatley en los cánones de la escritura y la experiencia negras, y *Phillis Wheatley: Biography of a Genius in Bondage* (2011), de Vincent Carretta.

14. Elige tu propia aventura: la tarea del lector

Sobre los libros grangerizados se habla en *Facing the Text: Extra-Illustration, Print Culture and Society in Britain, 1769-1840* (2017), de Lucy Peltz, y he sacado algunos ejemplos de *The Anatomy of Bibliomania* (1930), el amplio y fascinante libro de Holbrook Jackman que, para mi frustración, se queda corto en referencias. *The Rhetoric of the Page* (2020), de Laurie Maguire, me proporcionó los ejemplos de Donne y un modelo para una investigación más profunda. La obra de Wolfgang Iser está fácilmente disponible en su traducción inglesa en «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3 (1972). Supe de lady Bradshaigh por el artículo de Peter Sabor «Rewriting *Clarissa*: Alternative Endings by Lady Echlin, Lady Bradshaigh and Samuel Richardson», en *Eighteenth-Century Fiction*, 29 (2016-2017), y por *The Annotations in Lady Bradshaigh's Copy of* Clarissa (1998), de Janine Barchas, con Gordon D. Fulton: la Biblioteca de la Universidad de Princeton ha colgado en internet su ejemplar anotado de la novela en <https://dpul.princeton.edu/catalog/dz010s704>. B. S. Johnson describe en sus memorias *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?* (1967) los objetivos que se propone en *Los desfortunados*. Jay David Bolter y Richard Grusin comentan *Myst* en su importante trabajo sobre los medios digitales *Remediation: Understanding New Media* (2000); Adam Hammond reseña esa intervención en su «Books in Videogames», en *The Unfinished Book* (2020), de Alexandra Gillespie y Deidre Lynch (eds.).

15. El imperio contraescribe

Entre las obras que he utilizado sobre los primeros asentamientos coloniales y John Eliot se encuentran *John Eliot and the Praying Indians of Massachusetts Bay* (2015), de Kathryn N. Gray; «America's First Bible: Native Uses, Abuses, and Reuses of the Indian Bible of 1663», de Linford D. Fisher, en *The Bible in American Life*, editado por Philip Geoff, Arthur E. Fernsley II y Peter J. Thuesen (2017), y *Writing Indians: Literacy, Christianity and Native Community in Early America* (2000), de Hilary E. Wyss. Acerca de la primera imprenta colonial, véase *Bibliography and the Book Trades: Studies in the Print Culture of Early New England* (2005), de Hugh Amory. La confesión de Samuel Ponampam se incluye en *Early Native Literacies in New England: A Documentary and Critical Anthology*, editado por Kristina Bross y Hilary E. Wyss (2008). Las *marginalia* de las Biblias se transcriben en *Native Writings in Massachusetts* (1988), de Ives Goddard y Kathleen J. Bragdon. El concepto de «zona de contacto» de Mary Louise Pratt viene de *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992). [Hay trad. cast.: *Ojos imperiales*. *Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, trad. de Ofelia Castillo.] Sobre las notas en los márgenes en un plano más general, véase *Marginalia: Readers Writing in Books* (2001), de H. L. Jackson, y la colección editada por Katherine Acheson *Early Modern English Marginalia* (2019); si eres más dado al Facebook que a los libros raros, quizá disfrutes tanto como yo del grupo Oxford University Marginalia, que abarca desde ejemplos medievales de fina artesanía hasta pueriles y gozosos grafitis en libros de biblioteca contemporáneos. El estimulante Proyecto para la Reclamacion de la Lengua Wompanoag está en <https://www.wlrp.org>; por favor, dales apoyo, si puedes.

16. ¿Qué es un libro?

Las definiciones de *libro* que da la Unesco se explican en *The Book Revolution*, de Robert Escarpit (traducción al inglés de 1966). [Hay trad. cast.: *La revolución del libro*, Madrid, Alianza, 1968.] Anne Welsh trata el tema de las definiciones de Google en su «Historical Bibliography in the Digital World», en *Digital Humanities in Practice*, editado por Claire Warwick, Melissa Terras y Julianne Nyhan (2012). He citado a Joseph Dane a partir de su *What is a Book? The Study of Early Printed Books* (2012), a Stephen Emmel a partir del brillante libro de Andrew Piper *Book was There: Reading in Electronic Times* (2012) y a Roger E. Stoddard a partir de «Morphology and the Book from an American Perspective», en *Printing History*, 9 (1987). Se recomienda *What is the History of the Book?* (2018), de James Raven: he citado a partir de su artículo para *LitHub,* en < https://lithub.com/what-exactly-do-we-mean-by-a-book >. El artículo académico sobre la lectura inmersiva es «What is a Book?», de Miha Kovač, Angus Phillips, Adriaan van der Weel y Ruediger Wischenbart, en *Publishing Research Quartely*, 35 (2019). La observación de Brian Cummings con respecto a los paralelismos entre la primera imprenta y los lectores electrónicos viene de su propia versión de «What is a Book?», en *The Unfinished Book*, editado por Alexandra Gillespie y Deidre Lynch (2020). Johanna Drucker habla sobre los libros electrónicos y los lectores electrónicos en su «The Virtual Codex: From Page Space to E-Space», en *A Companion to Digital Literary Studies* (2007), de Ray Siemans y Susan Schriebman. La colección de *blooks* de Mindell Dubansky está documentada en el catálogo *Blooks: The Art of Blooks that Aren't*, que en 2016 acompañaba a una exposición del mismo nombre en el Grolier Club. El libro de Garrett Stewart *Book, Text, Medium: Cross-Sectional Reading for a Digital Age* (2021) y el de Keith A. Smith y Fred Jordan *Bookbinding for Book Artists* (1998) me parecieron estimulantes. *A Humament*, de Tom Phillips, cuenta con una página web que incluye entrevistas y artículos sobre el proyecto: < https://www.tomphillips.co.uk/humument >.

Notas

1. Salvo que se indique lo contrario mediante una nota al pie, las versiones en castellano de las citas que aparecen en el texto son obra de la traductora. Asimismo, todas las notas son de la traductora. *(N. de la T.)*

2. Stephen King, *Mientras escribo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, trad. de Jofre Homedes Beutnagel.

3. Charles Dickens, *La casa lúgubre*, Barcelona, Debolsillo, 2012, trad. de Alberto Reyes.

4. Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, trad. de Aníbal González.

1. Virginia Woolf, «El arte de la biografía», en *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph, 2005, trad. de Miguel Martínez-Lage.

2. Lytton Strachey, *La reina Victoria*, Barcelona, Lumen, 2008, trad. de Sílvia Pons Pradilla.

1. Henry John Temple, vizconde de Palmerston, fue un político británico del Partido Liberal que ocupó el cargo de primer ministro en dos ocasiones durante la segunda mitad del siglo XIX (1855-1858 y 1859-1865).

2. En castellano *La guirnalda*, *El amaranto*, *La violeta* y *La joya*.

3. George Eliot, *Middlemarch*, Madrid, Cátedra, 1993, trad. de Pilar Hidalgo.

1. Esta palabra condensa en un solo término los conceptos de *shelf* (‘estantería’ o ‘estante’) y *selfie* (‘autofoto’) para referirse a la imagen, fija o móvil, en la que se ve a una persona retratada con un fondo de estantería con libros.

2. Todas las citas de la Biblia que aparecen en el texto se han extraído del volumen *Biblia de Jerusalén*, Madrid, Alianza, 1994, varios traductores.

3. James Joyce, *Ulises*, Barcelona, Lumen, 2001, trad. de José María Valverde.

1. Italo Calvino, «Por qué leer los clásicos», en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992, trad. de Aurora Bernárdez.

2. En Grub Street, la actual Morton Street, en el barrio de Moorfields de Londres, se concentraban, hasta comienzos del siglo XIX, una gran cantidad de editoriales, librerías y escritores, generalmente de escasa calidad literaria.

3. La edición española de la *Autobiografía* de Steven Patrick Morrissey no se publicó en la homóloga Penguin Clásicos, sino en la editorial Malpaso (Steven Patrick Morrissey, *Autobiografía*, Barcelona, 2016, trad. de Rubén Martín Giráldez).

4. Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, Barcelona, Crítica, 2016, trad. de Joandomènec Ros.

5. El título original del libro es *Silent Spring*. La autora hace referencia a la polisemia de la palabra inglesa *spring*, que se puede traducir tanto por «primavera» como por «manantial».

1. En castellano en el original.

1. Marcial, *Epigramas completos*, Madrid, Cátedra, 1996, trad. de Dulce Estefanía.

1. En castellano se han publicado varias selecciones de textos del *Diario* de Samuel Pepys. En esta ocasión nos hemos valido de la edición de Espasa (Madrid, 2007, trad. de Joaquín Martínez Lorente).

2. Erich Kästner, *Fabian*, Barcelona, Editorial Minúscula, 2010, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda.

1. Orton y Halliwell cambian el título *Night Must Fall* [La noche debe caer] por *Knickers Must Fall* [Las bragas deben caer]; *The Light of Heart* [La luz del corazón] por *Fucked By Monty* (Jodida por Monty, en alusión a Monty Woolley, el actor que dio vida al padre de la protagonista, un actor alcohólico y venido a menos en la adaptación cinematográfica de la novela *Life Begins at Eight Thirty*), y *He Was Born Gay* (que se podría traducir por «nació alegre» o bien «nació gay») por el más rebajado *He Was Born Gray* [Nació gris o canoso].

1. Ray Bradbury, *Farenheit 451*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008, trad. de Alfredo Crespo.

2. William Shakespeare, *La tempestad*, Madrid, Alianza, 2016, trad. de Luis Astrana Marín.

3. William Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces*, Madrid, Alianza, 2012, trad. de Luis Astrana Marín.

4. Philip Larkin, *Ventanas altas*, Barcelona, Lumen, 1989, trad. de Marcelo Cohen.

1. Virgilio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 2014, trad. de Javier Echave-Sustaeta.

2. San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1990, trad. de Pedro Rodríguez de Santidrián.

1. Nancy Pearl es una conocida escritora, bibliotecaria y crítica literaria estadounidense que se hizo popular gracias a sus apariciones en la radio pública, en las que recomendaba libros, y a sus guías para la buena lectura.

1. Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Valdemar, 2010, trad. de Mauro Armiño.

2. Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara, 2006, trad. de Javier Marías.

3. Edward Packard, *La cueva del tiempo*, Barcelona, Timun Mas, 1984.

1. Emily Dickinson, *Poesías completas. Tomo III*, Madrid, Visor, 2015, trad. de José Luis Rey, p. 71.

2. Gertrude Stein, *Botones blandos*, Madrid, Abada, 2011, trad. de Esteban Pujals Gesalí.

3. Jane Austen, *La abadía de Northanger*, Madrid, Alianza, 2019, trad. de Miguel Ángel Pérez Pérez.

4. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, París, Éditions Gallimard, 1967.

Magia portátil. Una historia alternativa de los libros y sus lectores
Emma Smith

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04

Título original: Portable Magic: *A History of Books and their Readers*

© 2022, Emma Smith
© 2022, Beatriz Ruiz Jara, por la traducción

Publicado originalmente por Allen Lane.

© del diseño de la cubierta, Planeta Arte & Diseño
© de la ilustración de la cubierta, Pep Boatella

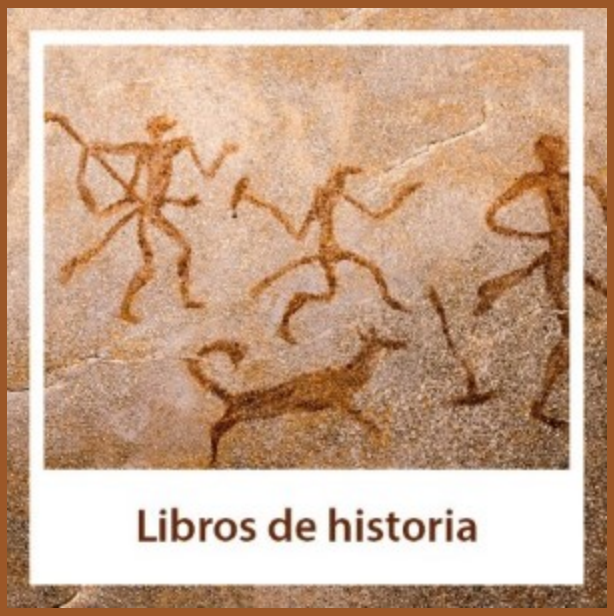
© Editorial Planeta, S. A., 2023
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.ariel.es
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): marzo de 2023

ISBN: 978-84-344-3621-3 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!

Emma Smith
MAGIA PORTÁTIL
Una historia alternativa de los libros y sus lectores
Ariel